IL TEATRO DI PAOLO FERRARI
NELLA CRITICA
DI
YORICK

YORICK
PIETRO COCCOLUTO-FERRIGNI

VENT'ANNI AL TEATRO

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI

[No 6]

MILANO
CASA EDITRICE CARLO ALIPRANDI
Via dell' Orso, 8

1922

NEL CENTENARIO DELLA NASCITA DI PAOLO FERRARI
AUSPICE LA SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI

IL TEATRO
DI
PAOLO FERRARI

NELLA CRITICA DI

YORICK

Ferrigni, Pietro Francisco Leopoldo Coccoluto

PREFAZIONE DI SABATINO LOPEZ

MILANO
CASA EDITRICE CARLO ALIPRANDI
Via dell' Orso, 8

1922

INDICE

LA COMMEDIA STORICA

TEATRO MODERNO
I

GOLDONIANA

TEATRO MODERNO
II

LETTERE ACCADEMICHE

TEATRO MODERNO
III

POSTUMA

PREFAZIONE

Cedo alla volontà di Alessandro Varaldo, e di Umberto e Mario Ferrigni, e scrivo queste righe. E faccio male.

L'opportunità di una prefazione a un volume come questo, che raccoglie le critiche di Yorick *intorno all'opera di Paolo Ferrari, non solo, ma una lucida introduzione e chiarimenti precisi, non si intende, se chi la detta non è la persona più indicata.*

E la persona c'era e c'è: l'avevamo trovata d'accordo, i Ferrigni ed io, quale meglio non si poteva: Ferdinando Martini, che aveva di gran cuore accettato l'invito a premettere a quest'opera qualche pagina sua di ricordo e di commento. Una sua prefazione sarebbe riuscita cosa ghiotta e gradita, anche perchè il Martini, col suo gusto finissimo e con la sua memoria fedele, avrebbe potuto esercitare opera di controllo e aggiungere fede di testimone. Ma l'illustre uomo, con grande rincrescimento suo, e più nostro, si è trovato impedito ad accontentarci.

E allora mi è stato detto:

— Il Martini non può.... dunque tocca a te.

Bel ragionamento!

Per parlare in termini di palcoscenico, all'ultima ora ci siamo trovati nella necessità

di dover sostituire il « primo attore » con un « generico primario ».

Il quale generico primario — che sarei poi io — ha però questo merito: di aver proposto, a suo tempo, alla Assemblea dei Soci della Società Italiana degli Autori onoranze solenni a Paolo Ferrari nel centenario della sua nascita; e di aver reso possibile, o per lo meno affrettata la pubblicazione di questo libro, del quale ecco la storia.

A quella prima proposta di Onoranze il consentimento fu unanime e caloroso e si concretò nel solito modo: con la nomina di una Commissione incaricata di « studiare e riferire ».

S'intende che, sempre secondo il consueto, il proponente fu chiamato a farne parte e che, fin dalla prima adunanza, gli altri commissari non si fecero vedere. Ma pare che questo sia uno dei modi, anzi il solo, per arrivare a concludere qualcosa.

In Consiglio però si discusse più di una volta; e parve a tutti che la miglior forma di omaggio al Commediografo insigne fosse quella di promuovere la pubblicazione di un libro che ne studiasse l'opera. Era pur noto a tutti che Leone Fortis prima, e Vittorio Ferrari poi avevano dato alla stampa due interessanti volumi sul Nostro; ma sì l'uno che l'altro, per ragioni di affetto e di occasione, avevano dettato piuttosto ricordi biografici che pagine di critica, raccogliendo elementi preziosi per lo storico futuro.

Non sembrò tuttavia il caso di bandire un concorso fra gli studiosi del teatro o di affidare l'incarico a persona determinata, per una monografia sul Ferrari, anche perchè spesso accade che la circostanza occasionale delle ono-

ranze venga a limitare la libertà del giudizio critico, o per lo meno che si creda.

D'altronde io ricordavo le acute e limpide « appendici » che Yorick aveva dedicate a Paolo Ferrari. Erano già state raccolte, fin qui, quelle intorno a Pietro Cossa, e costituiscono un interessante documento e un piacevolissimo volume; perchè dunque — proposi — non si poteva sollecitare e patrocinare la raccolta e la pubblicazione ordinata delle rassegne di Yorick intorno alle opere del più celebrato autore comico del secolo scorso? Oltrechè un volume di critica, avremmo avuto una cronaca viva e una documentazione immediata delle impressioni suscitate dalle commedie del Ferrari al loro primo apparire, e della loro varia fortuna.

Chè se per le opere d'arte in generale è specialmente importante il giudizio della posterità, per i lavori destinati alla scena quasi come per l'Eloquenza, importa piuttosto il conoscere quale fu l'accoglienza che ebbero da parte del pubblico e della critica subito che furono presentate. La posterità fa poi opera di revisione, ma intanto è elemento essenziale di un giudizio definitivo quel primo consenso o dissenso che incontrarono nelle condizioni di tempo e di luogo alle quali furono destinate. I gusti e le tendenze del pubblico al teatro mutano facilmente; e così mutano e si trasformano le opere di teatro, parallelamente a quei gusti e a quelle tendenze; ma se un critico o un cronista constatà la rispondenza fedele dei costumi di un dato tempo con la commedia di quel tempo stesso, è bene che la sua testimonianza resti viva nel ricordo dei posteri, come un elemento necessario al loro giudizio. Queste considerazioni spiegano e giustificano la

pubblicazione integrale di quelle cronache, anche se qualche particolare possa sembrare, più tardi, sovrabbondante o scolorito.

Yorick *fu un ammiratore di Paolo Ferrari, lo sostenne e lo confortò della sua lode, lo difese qualche volta da critiche che gli parvero ingiuste o troppo acerbe, ma non gli risparmiò appunti e riserve quando gli sembrò il caso, e non fu un apologista fanatico. Quale miglior testimone di lui?*

La mia proposta trovò favorevole il Consiglio della Società degli Autori: ci rivolgemmo quindi ai figliuoli di Yorick, *che lo continuano nell'amorosa passione per il teatro di prosa; ed essi, col fervore del doppio affetto per l'autore e per l'opera, e per reverenza al ricordo che serbano della virile amicizia che strinse l'Autore ed il Critico, ci prepararono e ci affidarono questo volume che oggi presentiamo al giudizio dei lettori.*

Se posso anticipare in qualche modo questo giudizio, lo debbo prevedere favorevole.

E così ecco giustificata anche la prefazione: se c'è da avere qualche lode, ne voglio la mia parte, se c'è da sopportare qualche biasimo, ne voglio la responsabilità.

Io penso di avere in questo modo riavvicinato, dopo la morte, i due vecchi amici — Yorick *e Ferrari — che si vollero bene, pur dicendosi sempre la verità, quella che a loro pareva la verità, senza offendersi mai; che ebbero, ciascuno nel suo campo, il maggior rispetto per l'Arte, e che, ciascuno nel suo campo, per il Teatro di prosa furono due protagonisti.*

Milano, Marzo 1922.

SABATINO LOPEZ.

OPERE DRAMMATICHE
DI
PAOLO FERRARI

(*Quelle contrassegnate con asterisco sono esaminate o ricordate nel presente volume*)

INTRODUZIONE

◆◆◆

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI

nella critica di *Yorick*

Nel raccogliere per il centenario della nascita di Paolo Ferrari le rassegne drammatiche dedicate alle opere sue da Pietro Ferrigni (Yorick) in un volume che vede la luce per il patrocinio della Società Italiana per la tutela dei diritti d'autore sulle opere dell'ingegno crediamo doveroso premettere alla raccolta stessa alcune pagine di introduzione che valgano al tempo stesso a porre in giusta luce i rapporti tra l'Autore e e il Critico, ed a coordinare l'opera di questo compresa nel presente volume con quella già da lui stesso composta nei volumi precedenti dei *Vent'anni al Teatro*.

* * *

Yorick iniziò le sue rassegne drammatiche del lunedì per *la Nazione* di Firenze col 12 ottobre 1868, succedendo a Luigi Capuana.

I critici drammatici della *Nazione* furono dal 1859 al 1868 Alessandro d'Ancona Celestino Bianchi (*Pier Morone*) Augusto Franchetti, Carlo Jouhaud (*Napoleone Giotti*), Luigi Capuana dal 1866 al 1868 quindi: Pietro Ferrigni (*Yorick*) dal 1868 al 1883: a lui successe Giulio Piccini (*Jarro*) dal 1884 al 1914.

Prima che sulla *Nazione*, Yorick fece lunghe ma rare rassegne drammatiche sui vari giornali teatrali e letterari di Firenze: *La Lente*, *Scaramuccia*, *Carlo Goldoni*, *l'Indicatore*. Le sue prime critiche sono del 1856, quando aveva vent'anni. Esse assumono uno stile, un metodo e una personalità quasi definitive nel 1859; dopo il quale anno alternando le cure professionali di avvocato agli studi letterarii e più spesso alle attività politiche e militari, egli seguì con varia assiduità il teatro, ma poi si dedicò dal 1868 alla critica con diligenza e continuità non comuni.

Il periodo nel quale egli esercitò la critica corrisponde quasi esattamente al periodo della egemonia letteraria, artistica e teatrale di Firenze, prima, durante e dopo il tempo che fu capitale del Regno.

Successe a quel periodo «fiorentino» il periodo che si potrebbe chiamare «milanese» dal triennio 1882-85 fino al 1914, periodo che cominciò, si può dire, con le ultime opere del Ferrari. Una delle prime e più diffuse critiche di Yorick fu quella dedicata a *Prosa* del Ferrari, e fra le prime della *Nazione* fu quella su *Gli uomini serii*.

Rievocazioni successive della rappresentazione anteriore delle opere prime del Ferrari attestano che fin dal 1852, a sedici anni, studente universitario a Siena (dove andò a quattordici) Yorick seguiva gli avvenimenti teatrali... di Firenze.

* * *

Abbiamo compreso in questo volume alcune critiche relative a lavori d'altri autori. Le ragioni sono esposte via via che si presenta l'opportunità di giustificare l'apparente divagazione.

Di aver ricordato opere di Leone Fortis e di Michele Uda non occorre giustificarci: due di esse — *Cuore ed Arte* e *Gli spostati* — rappresentano tendenze artistiche di transizione la prima, di innovazione la seconda, assai affini a quelle seguite, e poi sempre più fortunatamente rappresentate, dal Ferrari.

Un'amicizia che diremmo fraterna se nel Ferrigni di parecchi anni più giovane del Ferrari e del Fortis non avesse avuto una nota di rispettosa deferenza (a quei tempi a certe cose ci si badava) legò i tre uomini di ingegni così diversi e pure, in più punti fra loro simpatici per una affinità fondamentale dei lor sentimenti di rettitudine e di indipendenza.

Non è da escludere totalmente che quell'amicizia fatta di reciproca stima e di rispetto, abbia influito sul fatto che la critica drammatica della *Nazione* fosse affidata a Yorick.

La *Nazione* era un giornale di destra, e anche di estrema destra: Yorick, già partecipe ad imprese garibaldine era di un colore un po' più acceso. Quando comparve il *Duello* di Paolo Ferrari divampò una disputa vivissima tra Luigi Capuana che sulla *Nazione* criticò il lavoro con una asprezza che parve colpire più l'autore che l'opera, e Leone Fortis che sul *Pungolo* difese il Ferrari. Interloquì anche Ferdinando Martini. Vedremo a suo luogo la tesi del Capuana. Fatto è che da quell'epoca il Capuana non si occupò più del Teatro drammatico su *La Nazione*. Assumendo la critica dell'autorevole quotidiano fiorentino Yorick si trovò a rappresentarvi non soltanto un elemento politico più avanzato, ma anche una tendenza artistica, e un atteggiamento critico di più larghe vedute e uno spirito nettamente ferrariano.

Per una riguardosa delicatezza, Yorick non parlò mai, come critico, delle opere teatrali delle quali aveva dato giudizio il Capuana. Ciò spiega perchè, pur avendo occasione di riparlare di opere già giudicate, Yorick si sia astenuto dal modificare i giudizi dati anteriormente da altri, e in particolare dal Capuana, alle cui parole si riferisce volentieri quando

è d'accordo. Ed a quelle si sarebbe certamente riferito (come ha fatto nella *Morte di una Musa*) se avesse potuto egli stesso raccogliere, riordinare, coordinare, rifondere la sua opera critica nei volumi che aveva disegnati e preparati. A questo lavoro di rielaborazione non potendo, nè volendo, noi, supplire, restringemmo il nostro compito ad annotare, per notizia o indicazione, là dove ci parve più utile per la migliore chiarezza delle pagine raccolte.

* * *

Come non è possibile staccare il teatro del Ferrari dal quadro generale della produzione drammatica del tempo suo (e converrebbe rimetterla accanto a quella di Paolo Giacometti) e non sarebbe opportuno isolare l'opera sua da quel tanto (di buono o di cattivo) che può avere ispirato ad altri, così non è possibile raccogliere l'opera critica nella quale è esaminato saltuariamente e a mano a mano che compariva sulla scena, il teatro di Paolo Ferrari, senza comprendervi almeno alcune rassegne che trattano di altri lavori e di altri autori, o di questione teatrali diverse di cui si è occupato il Ferrari. Abbiamo avuto in animo di pubblicare delle rassegne di Yorick quel tanto che può giovare a rendere, nella rievocazione, al teatro del Ferrari il rilievo che gli spetta dal suo grande valore assoluto e relativo.

Così la partizione sistematica di questo volume contrasta talvolta con la cronologia delle opere drammatiche del Ferrari; ma l'abbiamo preferita alla distribuzione cronologica delle rassegne di Yorick, perchè più logica e più rispondente all'indole di un'opera critica, e perchè le rassegne drammatiche di Yorick, sebbene fatte tutte a seconda degli eventi, sono sempre concepite e condotte con un costante riferimento a criteri generali e sistematici rigorosamente personali, e che raramente l'autore ebbe occasione di modificare. Sono a tal riguardo singolari i raffronti fra le considerazioni ch'ei fa nel 1859, e quelle che ei fa nel 1883; i criteri sono identici e tali che nel 59 precorrono i tempi di parecchi anni, nell'83 stanno per essere come si dice, oltrepassati dal variare dei gusti delle tendenze e dei tempi; ma sono criteri che consentirono a Yorick di inneggiare nel 1859 a *Prosa*, nel 1873 al *Ridicolo* del Ferrari e nel 1884 a *Cavalleria rusticana* del Verga.

* * *

La Parte prima della critica delle opere di Ferrari, intitolata *La commedia storica* comprende, oltre i due lavori capistipite della commedia moderna d'argomento storico nel teatro italiano, alcuni minori di autori diversi, che ne derivarono o che vi si riconnettono: Perciò il lettore troverà una certa varietà di lavori e di autori esaminati in questa prima parte. I tentativi di imitazione delle due grandi commedie del Ferrari non furono molti, e quei pochi disgraziatissimi. Alcuni per qualche analogia di argomento come quelli

tratti dalla vita del Goldoni o come quello sul « Giusti e la satira politica » o come i bozzetti patriottici derivati dal *Nessuno va al campo*, meritano di essere ricordati, almeno nelle critiche che a quelli dedicò Yorick.

***

Che cosa fosse il teatro italiano intorno al 1848, epoca nella quale il Ferrari vi si avvicinò col proposito di lavorarvi, è abbastanza chiaramente detto nei primi capitoli della *Biografia* del Ferrari, pubblicata dal figlio Vittorio; e quanto alla difficoltà per un aspirante autore di teatro di arrivare fino alla rappresentazione di un lavoro proprio, c'è una frase alla quale per una singolare coincidenza, possiamo attaccare il filo di questa nota introduttiva.

Nell'epoca d'oro del dramma lacrimoso, le Compagnie poco o punto si curavano di opere italiane che non fossero o le tragedie dell'Alfieri o le imitazioni dal francese o dal tedesco del De Rossi, del Federici, dell'Avelloni, e con più libero spirito italico del Nota e del Giraud. Ma le Compagnie si dedicavano con predilezione, non smentita mai, alle traduzioni di drammi francesi. Uno di essi fece epoca — come si dice — e durò in repertorio una ventina d'anni.

I pochi rari generosi tentativi di teatro italiano trovarono ospitalità modesta ma cordiale, ristretta e quindi poco incoraggiante ma affettuosa nelle Accademie Filodrammatiche.

E' vanto di una di esse avere rivelato Paolo Ferrari al pubblico e a sè stesso.

Dice Vittorio Ferrari a pag. 64 della *Biografia*:

« Allora (nel 1852)... c'era da chiamarsi ben fortunati che una Società filodrammatica preferisse una commedia italiana *senza pugnali, senza veleni, senza genii incompresi*, come diceva il buon *Indicatore* (modenese), alla *Signora di Saint Tropez*, o ad altre commedie e della stessa risma che venivano di Francia ».

Nella raccolta delle rassegne di Yorick ne troviamo una, del 1883, che parla proprio della *Signora di Saint-Tropez*, e ne parla rievocando un ricordo che certo è il più antico che Yorick avesse, di persona, del teatro. Essa dice in pochi tratti che cosa fosse il teatro intorno al 1848.

Val la pena di leggere.

16-17 Luglio 1883.

Ora più che mai, finchè dura questa smania di resurrezione de' vecchi eroi e delle eroine decrepite, ombre vaganti per l'aria grave del teatro drammatico, dove morirono in odore di santità, più che mai farebbe opera utile alla

storia dell'arte chi si proponesse di ricercare e di ristabilire nella loro eclettica e bizzarra integrità i repertori delle nomadi compagnie italiane nella prima metà del nostro secolo, affinchè si vedesse quali erano le produzioni che avevano allora maggior credito presso i nonni, e si potesse giudicare con più esatto criterio della grande trasformazione compiuta in trenta o quarant'anni nel gusto del nostro pubblico e nell'indirizzo del nostro teatro.

Da un pezzo in qua, noialtri critici che non siamo più dell'erba d'oggi, siamo ridotti a vivere di reminiscenze, mentre gli spettatori novellini assistono con una certa diffidente curiosità agli spettacoli che per loro sono assolutamente nuovi; e per noi sono cose fritte e rifritte, e non destano altro interesse che quello d'un utile raffronto fra l'attitudine del pubblico d'una volta e di quello d'oggidì, dinanzi ad una stessa rappresentazione interrotta da così lungo spazio di tempo.

Io ricordo confusamente di avere assistito in Livorno sul cadere dell'anno 1846, alla prima recita della *Signora di Saint-Tropez,* data sul teatro degli Accademici Avvalorati dalla Compagnia di Luigi Domeniconi. Consultati i miei appunti, trovo che la rappresentazione ebbe luogo precisamente la sera dell'11 dicembre, con grandissimo concorso di spettatori, e con un successo addirittura entusiastico.

Avevo dieci anni appena, e non ho potuto mai dimenticare le terribili emozioni che provai quella sera e i singhiozzi e le lagrime che il mio babbo riuscì a calmare, non senza fatica e con l'aiuto di moltissime carezze.

A quell'epoca il dramma era già vecchio di due anni, dacchè la prima rappresentazione della *Dame de Saint-Tropez* sul teatro della Porte Saint-Martin a Parigi, datava dal 23

novembre 1844... ma la posta non correva allora, come adesso, sui *treni direttissimi* rimorchiati dalla locomotiva a vapore; e i capicomici italiani non avevano tanta furia di strappare a gran prezzo d'oro, dalle mani degli autori francesi, le prime novità drammatiche della stagione.

La Compagnia di Luigi Domeniconi — proviamoci per un momento a rivivere la vita teatrale di quel tempo — si componeva di ventidue attori, fra uomini e donne; e ne riproduco a titolo di memoria, l'elenco dal manifesto a stampa che conservo nella filza dei documenti. *Prima attrice* la Carolina Santoni celebratissima fra le più lodate, di cui molti spettatori serberanno ancora gratissimo ricordo; e con essa Eugenia Dreoni, Margherita Santi, Giuditta Feoli, Amalia Colomberti, Fanny Coltellini, Virginia Santi, Virginia Zannini e Rachele Feoli. *Primo attore* Antonio Colomberti, *caratterista e promiscuo* Gaetano Coltellini, *primo attore giovine* Antonio Feoli, *amoroso* Tommaso Salvini, *brillante* Amilcare Belotti, e poi Vincenzo Dreoni, Lodovico Mancini, Alessandro Salvini, Carlo Santi, Federico Verzura, Francesco Cazzola, Giorgio Zannini e Lodovico Pellinati.

Nè più numerosa nè orgogliosa di nomi più illustri passeggia al giorno d'oggi una compagnia drammatica sui teatri di prosa della penisola nè fra le ditte più accreditate de' nostri tempi, ve n'è alcuna che possa vincere al paragone con quella del povero vecchio Domeniconi, e di Gaetano Coltellini che figurava da *Direttore....* sul manifesto.

Da questo lato adunque poco cammino si è fatto da allora ad oggi nè il presente ci dà troppa speranza di più lieto avvenire.

Pure una buona compagnia, composta e co-

stituita a quel modo, non costava allora al capocomico più della metà di quello che oggi costi una compagnia al di sotto del mediocre; e non c'era bisogno per arrivare a salvamento il dì delle Ceneri di chiudere il bilancio colle centinaia delle migliaia di lire. Ma le pretensioni degli attori erano allora più modeste, le esigenze del pubblico più discrete, gli autori meglio retribuiti si contentavano di *cento svanziche* per una commedia nuovissima e applaudita, le prime attrici sbarcavan l'annata comica con un paio di vestitini all'ultima moda, e fornivano una carriera di vent'anni con *quattro abiti in costume* acquistati una volta tanto... o ricevuti in eredità dalla mamma al suo scomparire dalle scene.

Ai giorni nostri tutti i capocomici gridano alla decadenza dell'arte e sommano le spese e gli incassi con delle cifre spaventose e se falliscono qualche volta — tale e quale come prima — debbono pure riconoscere le origini della loro disgrazia nelle rischiose speculazioni, nei lunghi viaggi, nelle gare infelici, nelle discordie pazze che imperversano fra loro, nella nuova superbia che li spinge a rappresentar anche fuori di teatro quella parte di principi e di gran signori che procaccia loro tanti applausi sopra la scena.

Oggi gli attori strillano alle miserande condizioni della famiglia artistica, alla rapacità degli impresari e all'ingratitudine dei pubblici; ma frattanto riscuotono degli onorari da far gola a un Ministro o a un Presidente di Corte di Cassazione; e non c'è attualmente un abile *generico* o una *prima attrice giovane* di merito incontestato che non si vergognerebbe di firmare una scrittura colla paga di Gustavo Modena o di Carolina Santoni.

E gli autori.... oh, come sbraitano a gargana spalancata che i tempi volgono tristi

per la letteratura teatrale, che a voler scrivere per la scena bisogna saper poi fare un altro mestiere capace di somministrare il pane quotidiano, che il mondo è scellerato, che la società è spilorcia, che i mecenati hanno il granchio alle mani, che il teatro precipita, indietreggiando, in un abisso senza fondo.... e intanto vendono a sei, a otto, a diecimila lire le produzioni fatte... e quelle da fare; le ottime, le buone, le mediocri e le pessime; e quelle che non hanno senso comune, ma si reggono pel nome dello scrittore, per l'abilità dell'attrice, per la curiosità dell'argomento, per l'allusione politica più o meno evidente, per la benevolenza degli amici, per l'improntitudine dei partigiani, per le prepotenze dei colleghi di combriccola e di fazione.

Ma ritorniamo alla *Signora di Saint-Tropez.* Il dramma, anzi per chiamarlo col suo vero nome, il melodramma dei signori Bourgeois e Dennery, ebbe a' suoi tempi prima in Francia e poi in Italia, un successo fragoroso.

E' un lavoro perfetto nel suo genere, costruito secondo tutte le regole del mestiere, manipolato con tutte le furberie indispensabili all'effetto, condito di tutti gli ingredienti insegnati dalle migliori ricette, per mettere i nervi in convulsione, il sangue in movimento, il cervello in bollore e l'anima in visibilio. C'è l'innocenza perseguitata e il delitto trionfante, c'è la vittima lagrimosa e il tiranno truculento, c'è la virtù e la sventura, la fatalità e la provvidenza, le lagrime, le imprecazioni, la vendetta e i raggiri.

La vittima innocente ed oppressa si chiama *Clara d'Arbella* che suo malgrado, per salvare l'onore e la vita del padre, dà la mano di sposa a *Giorgio*, ricco armatore del suo paese; e lascia nella disperazione il cugino tortoreggiante di cui era amante riamata; *Giorgio* con-

duce la moglie a Saint-Tropez, framezzo al rumore de suoi cantieri e de' suoi cento operai... vita penosa ed ingrata per quella povera donna, avvezza alle eleganze e ai divertimenti della casa paterna. *Chiara* è dunque melanconica e svogliata; ma in omaggio alla virtù e per grande eroismo di amor filiale, si rassegna alla sua mala fortuna e serba fede al rozzo marito.

Ma uno sciagurato parente di *Giorgio,* canaglia vile della peggiore specie, che pel matrimonio dell'armatore ha visto vanire in fumo tutte le speranze della pingue eredità, architetta contro la sventurata donna la più infernale combinazione. Una lettera smarrita gli fornisce il mezzo di svegliare a danno di lei la gelosia del marito, e di cattivare a sè la costui benevolenza, fino al punto di fargli vergare un testamento che arricchisce il traditore a spese della povera vittima. Poi, ottenuto l'intento, per godere più presto le ricchezze rubate, propina all'armatore un lento veleno, che di giorno in giorno distrugge la sua salute, consuma le sue forze, e lo trascina a passo a passo verso il cimitero.

Tutti avvertono il progredire implacabile e continuo del misterioso malore, *Giorgio* stesso sente sfuggire la vita e avvicinarsi l'ora suprema, e sospetta d'essere avvelenato quando già è troppo tardi per evitare le fatali conseguenze del delitto. Ma quale sarà il colpevole? *Giorgio* non conosce nemici. Tutti lo adorano, tutti lo stimano. Sua moglie sola, così differente da lui per nascita, per educazione, per indole; sua moglie tratta all'altare sotto la pressione d'una violenza morale, già amante corrisposta d'un altro e se non convinta almeno urgentemente indiziata d'infedeltà; sua moglie sola può aver premeditato ed eseguito il triste disegno!...

Chiara piange, soffre, si dispera; *Chiara* indovina dagli atti, dai gesti, dagli sguardi, dalle frasi interrote il dubbio terribile che agita l'anima del marito moribondo e l'accusa infame che pesa sulla sua propria testa, e prorompe indignata, e respinge perfino il sospetto d'una simile scelleraggine... Ma nessuno le crede, nessuno accoglie con benevolenza la sua protesta. E' lei che veglia il povero infermo; è lei che passa le giornate e le notti al suo capezzale; è lei che prepara e porge le pozioni ordinate dal medico... dunque è lei che per riconquistare la libertà de' suoi primi e mal dimenticati amori tenta spezzare con un delitto la catena del dovere... e della gratitudine.

Però, siccome tutto ha da finire a questo mondo, anche i melodrammi in cinque atti, e questi poi — per dato e fatto delle regole sacramentali vigenti nella scuola — hanno anche da finire col trionfo della virtù perseguitata e colla punizione del vizio persecutore, il giorno fatale arriva, sebbene un po' tardi, e tutto si scuopre.

Giorgio presso alla morte, tormentato da angoscie vaghe e da rimorsi inesplicabili, siede presso un tavolino colla penna fra le mani, per firmare un ultimo codicillo al suo testamento. Ed ecco — o meraviglia, o terrore — nello specchio che gli sta dinanzi vede distintamente riflessa l'immagine del suo scellerato parente, che dietro le sue spalle, credendo di poter liberamente agire un'ultima volta, versa il veleno preparato e tratto di tasca, nel bicchiere pieno recato poco prima da *Chiara;* e subito dopo, dato di piglio al vassoio, con viso franco e passo leggiero, viene ad offrire al moribondo la micidiale bevanda!...

Ah!... sei dunque tu, carnefice... — e afferrato il braccio dell'iniquo parente, rovesciato a terra il bicchiere, con uno sforzo su-

premo di voce, *Giorgio* grida all'assassino; accorre la famiglia, sopraggiunge il medico... e l'avvelenatore scoperto, confuso, atterrito, balza dalla finestra e si spacca il cranio sulle lastre della via.

Giorgio muore proclamando l'innocenza di *Chiara* che lo perdona, lo abbraccia, lo benedice... tutti s'inginocchiano, compreso il cugino che non si vede, e che a suo tempo verrà fuori a raccogliere la successione del morto... e il dramma finisce tra le lagrime, com'era incominciato.

Puerilità... convenzione... inverosomiglianza; ma intanto il pubblico di quarant'anni addietro, che non era punto più gocciolone di quello d'oggi, correva in folla al teatro, singhiozzava, gemeva. lagrimava, si soffiava il naso.... e applaudiva.

Sarà stata l'emozione recente e profonda prodotta dal celebre processo dell'Emma Lafarge, di cui il melodramma adombrava i casi pietosi; sarà stata in Francia l'abilità straordinaria di Federico Lemaître; in Italia sarà stato il talento di Alamanno Morelli che su tutti i teatri della penisola fece applaudire i terrori, gli sdegni, i languori morbosi, e le passioni gagliarde dell' avvelenato armatore... sarà stato tutto quello che volete voi; ma la *Signora di Saint Tropez* rimase per dieci o quindici anni sulla ribalta, e fece versare tanti lagrimoni ai francesi, agl'inglesi, agli spagnuoli, ai tedeschi e agl'italiani, quanti nessuna tragedia del repertorio classico potè vantarsi mai d'aver provocato.

Certo, anch'io ne convengo colla sicurezza d'esser nel vero, all'ottima riuscita dell'opera, più che il merito intrinseco della produzione, deve avere contribuito il talento e la buona volontà degli artisti incaricati d'interpretarla. Ma anche il pubblico — aggiungo — anche il

pubblico ci metteva una gran parte del suo; quel buon pubblico ingenuo, tranquillo, tenerone, dolce di pasta, sereno d'intelletto, leggiero di coscienza e sensibile di cuore, che frequentava il teatro di quaranta anni fa. Allora la gente veniva a prendere il suo posto in *platea,* oppure in *orchestra,* senza tante fisime di politica, di morale, di sociologia, di fisiologia e di codificazione. Con un *paolo* (dico cinquantasei centesimi della nostra moneta), sedeva allegramente sulle panche; con una lira (ottantaquattro centesima della lira attuale), occupava una seggiola impagliata che equivaleva ad un posto distinto, e piangeva sul serio un paio d'ore... poi tornava a casa colla persuasione d'essersi immensamente divertita.

Tutta gente alla buona, onesti privati col santo timor di Dio, negozianti, braccianti, capitalisti, operai, babbi, mamme. figliuoli... femmine, maschi, e basta così...

Era l'età dell'oro... per il teatro, s'intende!... Pochi anni più tardi, ohimè, gli spettatori cominciarono a diventare anche *guardie civiche,* membri dei circoli, oratori, scrittori... e fu finito il bene stare, l'ingenuità andò a farsi friggere, le lagrime sgorgarono con minore abbondanza, e si principiò ad applaudire soltanto la vittima meno rassegnata, quella che prima di lasciarsi sgozzare mormorava sommessamente: abbasso i tiranni.

Oggi il pubblico è dotto, istruito, composto d'individui tutti indistintamente elevati in dignità. Non ci sono più spettatori privati, nè cittadini spiccioli, nè persone che siano semplicemente babbi e mamme e figliuoli di ambo i sessi. Siamo tutti qualcheduno e qualche cosa; gli uomini, membri di un partito politico, soci d'una società costituita, reduci, ex-militari, frammassoni, filodrammatici... le donne patronesse, visitatrici, promotrici, maestre con di-

ploma, poetesse, giornaliste... o dilettanti di recitazione. Sanno una infinità di cose, vogliono un visibilio di riforme, pensano e non sentono, meditano e non piangono, giudicano e non si commuovono... e pagano una lira e mezzo per seccarsi e per seccare il prossimo, tutte le sere.

E la signora di *Saint-Tropez,* da qui avanti, avrà giudizio se si deciderà a morire sul serio.

Soltanto sei anni dopo, finita nel sangue e nel dolore la magnifica raffica rivoluzionaria del 1848 e 49, e nell'illusione dei governi restaurati che fosse spenta per sempre, — apparve a Milano un dramma dal quale ci piace sia iniziato il discorso sul teatro del Ferrari: *Cuore ed Arte* di Leone Fortis.

Per l'esattezza cronologica giova precisare: la commedia *Goldoni e le sue sedici comedie nuove*, fu rappresentata a Firenze nell'agosto; il dramma *Cuore ed Arte* apparve a Milano nel dicembre 1852.

Trent'anni dopo, Yorick, nel parlare di *Cuore ed Arte* tratteggiava in poche righe il carattere del tempo nel quale il dramma del Fortis era apparso, quasi segnando il punto centrale di un'epoca di transizione.

" Cuore ed Arte „

Dramma in 6 parti di Leone Fortis

2 Luglio 1883.

Io non sono, di certo, in nessuna faccenda di questo mondo, un nemico delle cose nuove. Dio me ne guardi!... Quantunque incominci di già a ritrovarmi qualche pelo bianco sulla testa, mi piacciono i giovani e fra loro più specialmente gli audaci, e m'interesso con tutto il cuore al loro trionfo. Ma non saprei associarmi davvero a quella certa spavalderia di disprezzo che troppi giovanotti vanno affettanda oggidì per le cose vecchie, quasi non valessero la pena neppure d'un ricordo e non contenessero talvolta i germi — e più che i germi — di tante modernissime rifritture che si vogliono far passare per invenzioni peregrine e arditissime.

Questi ragazzi, volontari delle bande armate drammatiche, riescono spesso molto valorosi nell'assalto delle fortezze smantellate, e nello sfondamento delle porte aperte!...

Motivo per cui, una volta ogni tanto, godo di vedere disseppellita dalla polvere qualche opera teatrale del vecchio repertorio, non foss'altro per rendermi conto del come si regge ritta sulla scena, dinanzi ad un pubblico che quasi sempre la piglia addirittura per una novità.... quando la scelta è prudente e fortunata, bene inteso!...

Così avvenne testè del *Cuore ed Arte* di Leone Fortis; un dramma che avrà fra pochi giorni i suoi trent'anni; e che, scritto dal valoroso commediografo triestino per la celebre Fanny Sadowsky, fu recitato per la prima volta, al vecchio Teatro Re di Milano, nel dicembre del 1852.

La signora Adelaide Tessero, che come attrice non ha da invidiare nulla — tranne forse la fortuna — alla indimenticabile *prima donna* napoletana, volle testè riportare alla luce della ribalta quel dramma inabissato da tanto tempo nel buio della biblioteca, e ottenute dalla compiacenza dell'autore le modificazioni e le aggiunte meglio rispondenti alle *convenienze teatrali* del giorno d'oggi, gli fece l'onore di sceglierlo per la serata di suo benefizio.

Diciamo subito che il successo giustificò pienamente le speranze del tentativo, e che la signora Tessero, lodatissma interprete di un lavoro riboccante di passione e d'interesse, ebbe dal pubblico fiorentino un'accoglienza degna in tutto del suo alto valore.

Cuore ed Arte appartiene soltanto cronologicamente al ciclo delle rappresentazioni drammatiche proprie della prima metà del nostro secolo (due anni appena non fanno una differenza apprezzabile). A quei tempi la *convenzione* regnava sovrana sul teatro; conven-

zione nelle idee, negli argomenti, nei concetti, nei caratteri, negli intrecci, nella forma, nella fattura, nel dialogo, nella frase. Era una convenzione dirò così, intermedia; un resto di convenzione romantica, un principio di convenzione filosofica. Ci doveva figurare immancabilmente almeno l'ombra della virtù perseguitata dal destino (visto che quei signori del romanticismo, in odio ai classici repudiati, avevano *inventato* la fatalità); bisognava che ci fosse la creatura segnata con un marchio purchessia, spinta a compiere fatalmente quel dato cammino attraverso quel solito notissimo *laberinto di sventure*; e ci volevano quelle tali volatine d'effetto a quei punti determinati dell'azione, che suscitavano inevitabilmente quel grado preciso di entusiasmo.

Leone Fortis osò immaginare un dramma umano, una passione vera, studiata ed espressa in una forma — per quanto lo consentivano i tempi — naturale e spontanea. La sua *Gabbriella di Teschen* pianse lagrime di donna viva sotto l'impulso d'una passione gagliarda e prorompente. Il talento del drammaturgo, rotte le pastoie che lo tenevano avvinto alla convenzione, spaziò pel campo dei sentimenti e delle sofferenze proprie d'un'anima grande costretta a piegare sotto il peso dei pregiudizi e delle abitudini d'una società corrotta ed ipocrita; parlò un linguaggio caldo, veemente, concitato, ma semplice e piano, senza iperboli, senza rigonfiamenti artificiali, senza bolle di sapone rettoriche; e plasmò artisticamente delle figure viventi, di persone e non di archetipi, di esseri e non di astrazioni.

Ne risultò un dramma bizzarro, pieno d'emozione e d'energia, in cui le angoscie d'una mente inferma, anelante agli ideali più eccelsi, crescevano d'intensità dibattendosi fra le miserie dei realismi più bassi; un'opera ner-

vosa per quei tempi di fiacchezza sdolcinata di atrocità regolamentare, un lavoro di passione framezzo a tanti lavori di pazienza.

Oggi v'ha chi sorride quando si parla delle audacie d'una produzione come quella, dopo le scapigliature dei melodrammi più recenti, e dopo le sfacciataggini della commedia dei naturalisti; ma pure il dramma di Leone Fortis, arditissimo per trent'anni addietro, segna il principio di un'epoca sul teatro italiano, e rimane ancora vivo per quelle parti in cui circola tuttavia il sangue acceso della passione.

Fatto sta che all'Arena Nazionale *Cuore ed Arte* risuscitò sere sono un'eco degli antichi entusiasmi, e procacciò all'autore ed all'attrice un trionfo men bugiardo di tante ovazioni bolse ed ansanti messe assieme fra amici per incoraggiare il verismo moderno.

Alla convenzione romantica sacrificò anche Paolo Ferrari: poco, perchè era decisamente dei tempi nuovi, e li sentiva, e li vedeva, e li indovinava, ma un tantino si indusse a sacrificarvi, per uno di quegli strani ritorni sul passato che le menti han come i cuori — nostalgie di errori giovanili e rimpianti di sogni adolescenti — in un'epoca della sua vita d'artista, nella quale la transizione del 1853 era non solo finita da un pezzo ma finita trionfalmente con lui nella fase nuova del dramma e della commedia: cioè nel 1872.

Il lavoro, infelice, col quale il Ferrari tornò momentaneamente indietro, è *Roberto Viglius*.

Nella *Morte di una Musa*, (1883) a proposito dei *Pezzenti* di Felice Cavallotti (1872), Yorick scrive: « Dopo *Patrie!*... dopo *La famille des gueux*, portare sul teatro le sventure e le lotte dei ribelli fiamminghi poteva sembrare difficile impresa e arrischiata; mettere in scena il *Duca d'Alba* dopo l'*Egmont* di Goethe poteva parere addirittura una temerità, nè di certo l'esempio di Paolo Ferrari è la mala fortuna del suo *Roberto Viglius* erano tali da confortare chi veniva dopo di loro ».

Del dramma aveva reso conto, Yorick; brevemente così.

“Roberto Viglius”

Dramma in 5 atti

29 Gennaio 1872.

Poco benevola faccia mostrò il pubblico fiorentino a quel *Roberto Viglius,* irresoluto e sconclusionato, sospettoso e credenzone, piagnoloso ed irascibile, a torto chiacchierone e taciturno a torto, che fe' capolino per una sera sola dal palcoscenico del Niccolini, chiedendo venia per amore del suo babbo letterario che è quello stesso Paolo Ferrari che ricordai a proposito di *Nessuno va al campo.*

Nulla di men drammatico e di più noioso dei caratteri indefiniti, sfumati, incerti, vaporosi; nulla di più antipatico di que' cervelli annebbiati che ondeggiano perpetuamente fra il sì ed il no, e non sanno mai decidersi pel fare o pel non fare. Il pubblico è preso dal mal di mare a quel continuo su e giù d'un'anima galleggiante sulle onde del dubbio, e allora avete un bell'aggruppare sotto a' suoi occhi tutti gli altri personaggi del dramma, avete un bel moltiplicare gli episodii, un bel raddoppiare le azioni; gli spettatori hanno la testa confusa, gli occhi semichiusi, il respiro asmatico, l'attenzione sviata: non vi seguono più, non v'intendono più, e restano a mezza strada muti, inerti, passivi, addormentati. Così passarono invano sulla scena Giovanni Viglius, il duca d'Alba, la duchessa Isabella, la moglie di Roberto, il presidente, il ministro, l'inquisitore e il capitano... il pubblico non ne riconobbe neanche uno, prese Giovanni per una comparsa, il duca d'Alba per un usciere, la duchessa per un'ancella, l'inquisitore per un imbecille e lasciò che il capitano Salimbeni andasse all'altro mondo senza i conforti della religione drammatica... che sono gli applausi della platea. *Requiescat in pace!...* Quando uno si chia-

ma Paolo Ferrari, quando si è scritto *Goldoni, Parini, Prosa, Gli uomini serii,* e *Cause ed effetti,* si ha il diritto a suo tempo di dormire con Omero, e di pretendere che gli spettatori non ci turbino il sonno con rumori poco graditi.

* * *

Il contributo dato da Paolo Ferrari alla commedia sociale o a tesi, in Italia, è stato oggetto di infinite discussioni. Molti gli han rimproverato quella tendenza come un preconcetto dannoso alla ispirazione artistica, altri glie la hanno rimproverata come un peccato di imitazione del teatro dell'Augier e del Dumas figlio, altri finalmente han ravvisato in quel contributo, notevoli i segni di una più stanca ispirazione artistica che traesse argomento e lena piuttosto da problemi teorici che da libera e schietta osservazione del vero, e più si giovasse di idee, di formule e di raziocinii che di affetti, di caratteri e di costumi.

Oggi, caduti gli anni sull'opera del Ferrari, il mezzo secolo trascorso ce la fa apparire meglio in armonia col suo tempo il quale a noi sembra riflettere più fedelmente che ai contemporanei non sia sempre sembrato. Sicchè è lecito, senza far torto a critici ed a cronisti fedeli, dissenzienti col Ferrari — e tra questi fu talvolta lo stesso Yorick — ravvisare nel teatro di Lui, e anche nelle opere nelle quali questa tendenza alla tesi è più manifesta, lo specchio dei tempi che furono suoi, e il riflesso dei costumi che si studiò di ritrarre. Perchè una domanda sorge a noi spontanea: è possibile che il teatro a tesi anzichè il frutto di un preconcetto di scuola sia un fenomeno che rientra nel più vasto carattere generale dei costumi del secolo decimonono, sui quali le preoccupazioni « teoriche » di principii morali, di articoli dogmatici, di tendenze etiche, di diversi orientamenti sociali, impressero per l'appunto quel carattere più ragionatore che passionale, più cerebrale che sensibile, più ciarliero che attivo, più oratorio che affettuoso? Se si pensa — e non è difficile immaginarlo oggi, mentre viviamo un'epoca di crisi acutissima — allo scompaginamento che ha prodotto nel mondo la Rivoluzione francese, e che tutto il secolo XIX è stato tormentato dalle oscillazioni di assestamento (tutt'altro che finite) conseguenti a quel catalisma sociale, nella politica e nell'economia, nell'arte e nelle lettere, nella moda e nei costumi, nel modo di sentire, di scrivere e di parlare, se si pensa, dico, a tutto ciò, avremo noi ragione di sorprenderci che il bisogno di veder chiaro nella società del tempo loro abbia suggerito al Dumas — come al Giacometti e al Ferrari — la tesi onde sostenere le commedie, quando, in cerca di tesi, di principii — nuovi da esperimentare o vecchi da risuscitare — tutti gli uomini di tutte le categorie intellettuali, scienziati, statisti, guerrieri, ribelli, apostoli, poeti, han-

no speso la loro vita per tentar di sostenere la Società? Perchè proprio il teatro avrebbe dovuto restare estraneo a quella febbre — o perchè dovremmo imputare al teatro a tesi un carattere che non imputiamo a tutte le altre arti?

C'è pure una tesi sociale nella poesia del Parini, e una tesi politica o patriottica in tutta la poesia italina dall'Alfieri al Carducci, c'è una tesi nell'Accademia — e ce n'è una, mirabilmente equilibrata nella scultura del Canova — c'è una tesi — e quanto chiara! — fin nella musica per lo spirito gaio e accomodante del Rossini,, e un'altra per il più rigido ed austero spirito nazionale del Verdi. Dovremmo fare una colpa al solo teatro di prosa di essersi preoccupato delle teorie giuridiche, economiche, politiche — compendiosamente dette *sociali* — che si sono rinnovate nel secolo XIX, per concludere che il dramma a tesi è una deformazione, una degenerazione o una aberrazione dell'arte drammatica? Non sarebbe più equo dire che la tesi — come la qualifica di sociale — è precisamente uno dei caratteri genuini del teatro in quasi tutto il secolo XIX, e più dal 1850 a oggi, perchè è un carattere della società stessa? Bisogna tenere presente che i problemi sociali furono fino al 1789 argomento di studio e di interesse di pochi o rari privilegiati della intelligenza o della società; e che sono diventati da allora argomento di interesse quotidiano e motivi di studio appassionato e ardentissimo per una cerchia sempre più ampia di persone, sì che il teatro li ha fatti suoi. La questione in Arte non è quella della tesi o dell'argomento sociale; ma quella della fusione artistica fra tali elementi e gli eterni mezzi di rappresentazione proprii a ciascun'arte.

Non importa che il Canova abbia rimesso in onore la scultura greca quando ha tratto dal corpo vivo di Paolina Borghese un capolavoro.

Questa fortuna al teatro è più rara: e poco, importa se un autore alimenta l'opera sua di tesi o di teoriche purchè dal corpo vivo della Società in cui vive, tragga il capolavoro.

Tanta fortuna non tocca a nessun artista per tutte le sue opere: è già abbastanza quando gli tocca per una.

C'è nell'opera del Ferrari il capolavoro? diciamo la verità: ce n'è più d'uno — ma se vogliamo limitare l'osservazione al suo teatro sociale, conveniamo che in questo l'ha più spesso cercato che trovato.

Resta però vero che la tesi morale o sociale non impedisce al *Ridicolo* di essere una perfetta commedia nè alle *Due Dame* di avvicinarsi molto alla perfezione.

Non per la tesi fu mai condannato il *Duello*, o il *Suicidio* — e neppure la *Marianna* nè *Cause ed Effetti*, — ma piuttosto per uno squilibrio o una sproporzione nella loro struttura. Per ragioni d'arte, non di tesi. Quanto e come e perchè le idee correnti, le teorie di moda, i problemi giuridici ed economici, e di attualità influiscano sui costumi, sugli affetti, sui caratteri è ben il teatro l'arte più acconcia a indagare e a rilevare. Il difficile è che ci riesca.

La tesi non è dunque una caratteristica propria ed esclusiva del teatro, e tanto meno del teatro del Ferrari: ma è carattere comune a tutta la letteratura, forse a tutte le arti nel secolo XIX.

E se si osserva l'originalità della tesi nel *Ridicolo* e nel *Suicidio*, lo sfruttamento drammatico della tesi nelle *Due Dame* e nel *Duello*, od anche *in Cause ed Effetti* bisogna ammettere che nè la tesi impedisce la concezione drammatica, ancorchè possa indebolirne qualche parte, nè il dramma a tesi è altro che la forma particolare del teatro in un'epoca nella quale — distrutta dalla Rivoluzione francese tutta l'armatura morale, politica, religiosa della vita sociale — i popoli civili cercarono affannosamente di ricostruirne un'altra sulla base di nuovi principali; nella convulsa inquietudine della Società sovvertita in tutti i suoi gradi.

Vedremo svolti questi concetti nella pagina che il critico ha dedicato allo studio e al raffronto fra *Amici e Rivali* e *Il Vero amico.*

In ultima analisi commedia sociale o dramma a tesi, il problema del teatro è sempre lo stesso: commuovere. I mezzi di risolverlo sono vari: ma non si può escludere da questi, come impertinente al teatro, la discussione dei problemi sociali, semprechè questa assuma forme d'arte, si giovi di argomenti drammatici, consegua effetti estetici.

Se è vero che nel secolo XIX le idee hanno commosso assai più ed assai più spesso che le passioni — o per dire meglio passioni e idee si sono aggrovigliate in forme di vita tumultuose spesso, verbose sempre, dial[illegible] e polemiche più che mai non siano state, il teat[illegible] flette questi caratteri della realtà, anche in Italia, [illegible] fedelmente: e l'opera del Ferrari si trova rispetto alla realtà storica del tempo suo in questo rapporto genuino.

E' il suo vanto e il suo merito.

E' anche il suo difetto, poichè connessa strettamente col tempo suo ebbe forse da questa fedeltà impedito spesso il più alto volo al disopra delle contingenze particolari della vita che ritrasse, per la creazione di opere eterne che sian di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Se pur sia lecito a noi, oggi, disconoscere i titoli all'immortalità di opere come la *Medicina*, *Il Ridicolo*, *Goldoni*, *Parini*, *Amore senza stima*, *Due Dame*.

Come queste opere, ed altre del Ferrari, siano state esaminate e valutate dal Ferrigni, il lettore giudicherà dalle pagine che seguono.

Umberto e Mario Ferrigni

LA
COMMEDIA STORICA

GOLDONI SULLA SCENA

Goldoni e le sue sedici commedie nuove

Commedia in 4 atti, in prosa

10 Febbraio 1873. (1)

Vorrei, leggitrici cortesi, vorrei.... se fosse possibile.... ringiovanire di vent'anni, e ringiovanire insieme con voi!....

Proviamoci un po', d'amore e d'accordo, a operare questo miracolo, mettendo un tanto per uno del capitale di dolci rimembranze, di beate illusioni, di speranze soavi, di generose aspirazioni, e di fantasie giovanili su cui abbiamo campato, voi ed io, per tanti anni di filo. Torniamo indietro nel cammino della vita a rintracciare le orme stampate con piè leggero sulla rena del passato, e vediamo di battere il naso, su in aria, nelle fondamenta de' mille castelli edificati nella stagione de' primi calori e de' primi brividi, all'epoca delle passioni primaticcie e delle concupiscenze precoci. Tanto che male c'è?... Non diamo noia ad anima viva, e questo viaggetto retrogrado pei praticelli sempre verdi dove cresce il fiore della memoria, ci farà un mondo di bene alla salute.

Eppoi, chi sa.... l'occasione e l'erba tenerella.... c'è il caso di sdrucciolare su per un pendìo dolce dolce, e di passare un quarto d'o-

(1) Le date, senza altra indicazione si riferiscono alle Rassegne Drammatiche della *Nazione*.

ra delizioso!.... Datemi qua l'occhialino e il ventaglio, appoggiatevi al mio braccio col molle abbandono di chi se ne strugge e non vuol parere, chiudete gli occhi, fate uno sforzo di volontà.... il miracolo è compiuto.

Siamo nel 1852, e senza esserci mossi da Firenze, se vi piace. L'Italia è sempre nelle penombre della geografia; il teatro italiano è sempre nelle nebbie dei desiderii. Quella se n'è andata, quest'altro è di là da venire. Sulla ribalta del palcoscenico, tutta unta d'olio da lumi e macchiata di sangue di melodramma francese, sta ritta per l'appunto la commedia adolescente del buon Tommaso Gherardi Del Testa, bella per lo meno della bellezza del diavolo, uscita allora allora dalla scuola del babbo Goldoni, e piena di baldanze giovanili e di ardimenti salaci si prova a far sentire il suono d'un'allegra risata nella reggia d'Agamennone, nella prigione dei *Figli d'Edoardo,* nella soffitta di *Maria Giovanna.* E' sola ma val per cento, è nata or ora, ma ha tanta malizia!...

Il pubblico, avvezzato male, ha un bel fare il viso dell'arme alla nuova venuta.... ella non si spaventa per così poco; combatte ridendo sempre, motteggiando, saltellando, spiegando tutte le grazie, tutto il fascino, tutto l'incanto di cui l'ha gratificata madre natura, e scioglie e rompe il ghiaccio dell'indifferenza e della musoneria premeditata, e sveglia l'attenzione, e suscita l'affetto gentile, e conquista la simpatia, e vince finalmente le prime battaglie contro la prepotenza dell'arte straniera.

E mentre Maso Gherardi risuscita dalla tomba il cadavere più che quatriduano del buon senso e del buon umore nazionale, e inaugura il *Regno di Adelaide,* e insegna dalla scena il *Sistema di Giorgio,* Luigi Suñer si attenta a dare un'occhiata alla società del nostro paese, e studia sul vivo e sul vero i costumi, i pregiudizi, i difetti del nostro popolo,

ed osa pensare in italiano, scrivere in italiano, e fingere sul teatro i casi, gli avvenimenti e le vicende della vita italiana. Ah! che bel tempo, che bella occasione, che cara, e onesta e schietta compagnia!.... Con che ardore si corre al teatro, con che vigore si prende parte alla lotta fra il vecchio e il nuovo, fra il nostro e l'altrui, fra il falso ed il vero, come si vede chiara, patente, diritta e sicura la via dischiusa alla novella letteratura drammatica, e con che lena si lavora tutti a sgombrarla dai sassi e dalle spine che ne contendono l'accesso!...

Ma... — un *ma* ci ha da esser sempre a nostro marcio dispetto — ma i sassi e le spine sono molti, e pesanti, e radicati profondamente nel terreno. I pubblici sono ignoranti, i capicomici sono ostinati, le imprese sono titubanti, le accademie hanno paura di disgustar gli abbonati e di assottigliare la cifra degli incassi. L'arte è una bella cosa, ma la cassetta è una cosa utile, e la tradizione è una cosa santa!... La commedia italiana?... oh! passi, si accomodi, ci onori d'una visita una volta ogni tanto, ma non si parli di far degli affari; cotesto è un altro paio di maniche; c'è più gusto a giuocare un terno al lotto. Le combinazioni sono tante, ma il premio val la pena d'un tentativo; mentre invece una commedia originale.... chi sa come la può andare a finire.

E intanto Paolo Ferrari, un dottore modenese che porta addosso — non vista — la fortuna del teatro italiano, corre trafelato da Milano a Torino, da Torino a Venezia, da Venezia a Firenze, dietro a una larva di capocomico che gli fa la cilecca ogni tantino, con un manoscritto sotto il braccio dove si legge questo titolo pieno di promesse: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Due anni interi ha durato cotesta peregrinazione in cerca d'un palcoscenico ospitale; per due anni Ferrari *ha tribolato, ostinato nel peccato dell'amor*

dell'arte, e ha sostenuto con fronte salda, se non sempre serena, l'onta di cento ripulse, lo spasimo dell'incertezza crudele, le angoscie del sentirsi disconosciuto, umiliato e scoraggiato.

Fortunatamente a Firenze vive un uomo (ohimè... oggi non vive più, ma io parlo sempre come se fossi ringiovanito davvero), vive un uomo e fiorisce un'istituzione cui la letteratura drammatica avrà in futuro di molte e di molto grandi obbligazioni. L'uomo è Filippo Berti, ingegno pronto, cuore affettuoso, mente educata al bello ed al buono. L'istituzione è la *Società d'incoraggiamento all'Arte Teatrale,* una cosa che nel 1852 vale oro quanto pesa, retta da gente ammodo, da persone che veggono più in là della punta del naso, che lavorano in comune pel bene di tutti, e preparano alla scena italiana i trionfi avvenire fra le miserie del presente.

Ecco repente si rompe la malìa, cede l'incanto, svanisce la mala fortuna! Ferrari portando Goldoni.... o Goldoni portando Ferrari, e tutti e due portando i destini del nostro teatro, salgono sulle tavole del palcoscenico del Corso de' Tintori, si mostrano al pubblico, ne conquistano i favori; il nome del giovane commediografo corre lodato e carezzato per tutte le bocche, e i capocomici e gli impresari, e le Società e le Accademie si precipitano supplicanti a loro volta sulle orme della nuova commedia e del suo autore fortunato. Tutti diventano amici.... d'infanzia.... col dottore da Modena, tutti profeti che han vaticinato il suo trionfo, tutti hanno letto il lavoro, e hanno preso pel ganascino lo scrittore, e sono stati lì lì per offrirgli Dio sa quante belle cose.... non poterono concluder nulla perchè sono nati disgraziati, ma si fanno un merito del desiderio e disputano intorno alla priorità del rifiuto, come se fosse un titolo per ottenere la preferenza.

Gli è che la commedia è bella, e bella ap-

punto di quella bellezza che risponde all'ideale vagheggiato in segreto dal pubblico stanco e disamorato de' vecchiumi stranieri. Caratteri, intreccio, situazioni, lingua e costume, tutto è nostro, tutto è vero, tutto è indovinato in quei cinque atti (1) che brillano come cinque diamanti sfaccettati, in cui si rifranga e da cui schizzi fuori in mille allegre scintille la gaia luce della ribalta. Eppoi la commedia arriva sul palcoscenico precisamente a tempo opportuno. A questo mondo tutto muore e tutto rinasce, la vita è un ritornello continuo, e la storia del teatro come quella dell'umanità è un seguito di rivoluzioni che cominciano e finiscono tutte ad un modo. La lotta contro le esagerazioni e le stramberie della scuola oltramontana è tornata a galla tale e quale a cento anni di distanza; i tempi di Goldoni somigliano in tutto e per tutto ai tempi di Gherardi Del Testa, di Suñer e di Ferrari: smania d'imitazione negli scrittori, cattivo gusto nei pubblici, tristi abitudini nelle Accademie, necessità tiranniche nei capocomici, e difficoltà infinita per ricondurre tutta cotesta gente sulla buona via. Così la commedia dello scrittore modenese racconta il passato e dipinge il presente, rivela Goldoni e adombra Ferrari, combatte Zigo e trionfa di Anicet Bourgeois, e spinge il felice ardimento fino a mettere in scena il pubblico, il pubblico d'un secolo fa colle passioni, colle ostinazioni, colle ignoranze, coi capricci, colle fisime e colle buaggini del secolo d'oggi, e ce lo mette così bene che induce in noi, pubblico vero e contemporaneo, gli stessi movimenti che induce nel pubblico finto di dietro le scene, e ci trascina senza avvedercene a far la satira e la caricatura a noi stessi.

Passeranno vent'anni e la commedia di Paolo Ferrari sarà giovane e fresca come il giorno

(1) La commedia è originariamente in quattro atti, dei quali il terzo è diviso in due parti: si rappresenta sempre in cinque atti.

in cui Filippo Berti, caro e rimpianto amico dell'arte e di noi, la condusse, tutto gongolante di gioia, all'*onore del proscenio*.... passeranno vent'anni e le condizioni del teatro italiano torneranno ad essere, se non in tutto almeno in grandissima parte, quelle stesse che determinarono gli applausi al *Goldoni* nel 1852.... passeranno vent'anni... ohimè!.... leggitrici cortesi, vent'anni sono bell'e passati, purtroppo, e *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* si replica quattro e cinque volte di seguito, tradotto in dialetto veneziano, sulle scene del teatro Niccolini. (1)

E questo perchè anche oggi, come vent'anni fa, il pubblico abbeverato di fiele e d'aceto, d'acquavite e d'estratto d'assenzio, per opera del dramma umanitario e del melodramma sociale, corre col palato in fiamme, colla gola secca, colla lingua asciutta, trafelato, assetato, arrabbiato alle pure fonti della commedia italiana, alle chiare, fresche e dolci acque del buon umore, della gaia scienza, dell'amabile filosofia, della morale confortante, e della benevolenza universale.

A quei tempi (quando scriveva *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*), Paolo Ferrari, come Alessandro Dumas figlio, lasciava andare il mondo alla buona di Dio, e pensava a divertirsi e a farsi divertire. Era giovane, e stimava che a convertire l'umanità gli sarebbe rimasto spazio più che sufficiente. Disgraziatamente per noi gli anni sono passati, il teatro s'è cambiato in scuola, in chiesa, in anfiteatro anatomico, in clinica, in officina di leggi. Non si ride più, non si sorride nemmeno... si va là per sentirsi attorcigliare le budella e strizzare il cuore come un pomodoro.... ci si va....

O piuttosto non ci si va!

---

(1) Firenze - Teatro Niccolini - Compagnia Moro-Lin.

28 Aprile 1879.

Goldoni e le sue sedici commedie nuove è di quelle commedie che si sentiranno sempre con piacere tanto si mantengono giovani, e fresche, e vivaci. L'ingegno di Paolo Ferrari non ha mai trovato nulla di più spontaneo, di più moderno, di più attraente di quella produzione storica e biografica che istruisce e diletta con forme tanto semplici e con effetti tanto inaspettati. Il pubblico ci si diverte sempre come se la vedesse in scena per la prima volta. Gli attori ci trovano occasione di rivelare le belle doti per le quali son fatti degni della simpatia e dell'applauso degli spettatori. Basta recarne ad esempio la signorina Glech e il brillante Palamidessi. (1)

La prima, nella parte di *Nicoletta,* spiegò sulla scena una sensibilità, una dolce melanconia, una soavità di voce e di modi che preconizzarono e spiegarono i successivi trionfi dell'*Hermine* nel *Figlio Naturale,* di *Modemoiselle Hackendorff* nell'*Amico delle Donne* e di *Clémence* negli *Sfrontati*

Quella giovinetta così avvenente, così franca, così disinvolta, così padrona della scena, è ricca altresì delle doti che valgono a comunicare al suo pubblico la scintilla elettrica dell'emozione e della passione. C'è in lei quanto basta per ritrovare nel dramma i successi che non le mancarono mai nella commedia. Il tempo e lo studio faranno quello che l'esperienza e la buona volontà non sempre possono fare; ma senza dubbio l'attrice ha trovato la sua via, e ci cammina francamente, rapidamente, sicuramente.

Giuseppe Palamidessi mi parve felicissimo nella parte di *Titta* il suggeritore. Il carattere disegnato da Paolo Ferrari, comicissimo fin che volete, ha però certe linee e certe tinte che non permettono agli attori di esagerarne

---

(1) Compagnia Drammatica diretta dal Cav. Luigi Monti.

la comicità, di guastarne le proporzioni, e di cercare gli effetti nei lazzi volgari e nelle birichinate arlecchinesche. Ora il *brillante* della Compagnia, non ha bisogno d'altro che di trovare nel suo personaggio un correttivo alle sue esuberanti qualità. Quando si è avvezzato a rispettare certi limiti nel *Titta* del *Goldoni,* riesce più felicemente a trovare il tono seriamente comico e il contegno dignitosamente gaio del *notaro Fressart* nel *Figlio Naturale.* E nell'una figura e nell'altra, si fa applaudire meritamente da un pubblico ben educato, costumato e gentile.

La fortuna delle commedie del Ferrari ha invogliato spesso autori novizi e anziani a riportare sulla scena le figure di uomini illustri. Avremo occasione di darne una breve rassegna fra le opere derivate da *La Satira e Parini.*

Quanto alle commedie che han per protagonista Carlo Goldoni tre sole meritano di essere ricordate perchè si possono, per ragion d'argomento almeno, considerare connesse alla grande commedia ferrariana.

Il primo passo, di Giacinto Gallina, graziosissima sceneggiatura di un episodio delle Memorie del Goldoni, rappresenta la lettura di *Amalassunta,* primo lavoro del Goldoni, a Milano, al «Grossatesta».

Di questa commediola non ebbe mai occasione di occuparsi il Ferrigni: alle altre due — una del Carrera, l'altra del Pilotto — dedicò le pagine che seguono.

Un amoreto de Goldoni a Feltre

Commedia in un atto di Libero Pilotto (1)

9 Ottobre 1882.

Quasi quasi mi lascerei sedurre dalla voglia di dare una lavata di capo a quell'ottimo signor Pilotto, per avere egli voluto scrivere in dialetto veneziano la sua commediola in un atto: *Un amoretto del Goldoni a Feltre.*

Intendiamoci bene; io non ho nessun mal talento contro i dialetti d'Italia; tranne alcuni pochissimi che decisamente non si confanno alla mia complessione, e coi quali le mie orecchie non hanno saputo mai prendere confidenza. Gli altri li rispetto e li venero, e alcuni li tengo anche in grandissima simpatia, e trovo

(1) Firenze, Arena nazionale, Compagnia Bellotti-Bon.

che sulla scena hanno reso e possono rendere ancora dei servigi importantissimi all'arte. Non è questo il luogo nè il tempo da istituire siffatta discussione; solo mi giova osservare che l'uso del dialetto mi pare per la natura stessa delle cose, riserbato a quelle commedie di carattere e di costume che senz'esso perderebbero una gran parte della loro originalità, della schiettezza loro, del sapore e del colore locale. Mi spiegherò con un esempio. Io non saprei nemmeno concepire *Le baruffe chiozote* senza il dialetto veneziano; ma comprendo benissimo che si rappresenti in lingua comune *La casa nuova.*

Ora *Un amoreto de Goldoni a Feltre* è una di quelle commediole graziose che non hanno una fisonomia propria di nessun paese, che non ritraggono nessuna costumanza locale, che non mettono in iscena nessun avvenimento proprio della cronaca d'alcuna provincia; e il personaggio di Carlo Goldoni appartiene ormai alla Nazione. A che pro dunque scrivere in dialetto quelle scene veramente carine nella loro semplicità; ma immaginate e condotte in modo che, mutati i nomi, possono fingere i casi di qualunque tempo e di qualunque città?

Ma, a parte questo, che potrebbe essere benissimo una stortura tutta mia, nessun'altra menda saprei rimproverare all'*Amoretto* del signor Pilotto; che è una cosa senza grande importanza, ma toccata con quel gusto e con quella sobrietà che sono come il *distintivo di fabbrica* di cotesto giovine scrittore così bene avviato nell'arringo teatrale.

Gli ultimi giorni di Goldoni

Dramma in 2 atti, in prosa, di Valentino Carrera

12 Settembre 1881.

Fra le meglio accette e le più gradite al pubblico fiorentino in questi giorni passati abbiamo da registrare una produzione del signor Valentino Carrera, che a lui piacque intitolare

dramma e che è, a mio credere, una bella e buona commedia, degna per molti rispetti degli applausi che la salutarono al suo primo apparire sul palcoscenico dell'Arena Nazionale. (1)

Io sono arrivato troppo tardi per assistere alla rappresentazione di quei due atti così garbati di forma e così gentili d'intendimenti; ma dalla cortesia del comm. Cesare Rossi, e col consenso dell'Autore, mi fu data licenza di leggerne il manoscritto, e di dire in proposito la mia mostesta opinione, che è conforme in tutto a quella degl'intelligentissimi spettatori dell'Arena.

Gli ultimi giorni del Goldoni non avevano — e pare impossibile — mai sollecitato finora la fantasia d'un commediografo italiano. Eppure il pensarci poteva passare per un omaggio di filiale reverenza al creatore del nostro teatro moderno, a quell'acuto e sottile ingegno, a quell'osservatore finissimo, a quel fedele interprete delle passioni umane, che il pubblico de' giorni nostri, sviato e sedotto da certe tracotanze più romorose, non tiene forse, o non tiene sempre in quel pregio che meriterebbero le opere sue.

Il piccolo dramma del signor Carrera ripara intanto a cotesta vergognosa ingiustizia, e si raccomanda anche per siffatta ragione, alla benevolenza di spettatori non ingrati e non indifferenti alle patrie glorie. Ma una buona azione non basta a fare una buona commedia. Il signor Carrera ci ha messo del suo una squisita delicatezza di tocco nel dipingere le figure di quel quadro domestico, una sobrietà di mezzi, una felicità d'espressione, una soavità di forme, che risponde perfettamente alla dolce melanconia del soggetto.

Ora, se io non m'inganno, il trovare la nota giusta per far sentire alle orecchie ed al cuore

---

(1) Firenze - Arena Nazionale - Compagnia Città di Torino, condotta e diretta da Cesare Rossi.

degli spettatori la voce fioca e moribonda del babbo Goldoni framezzo alle grida strazianti, agli ululati feroci e ai clamori assordanti della rivoluzione francese, non era impresa da pigliarsi a gabbo... anzi era fatta per isgomentare qualunque più robusto ingegno. Nessuno poteva creder possibile di trascurare affatto il fondo del quadro, la visione spaventosa di Parigi dal settembre 1792 al febbraio 1793, uno scenario rosso di sangue, corusco di faci funeree agitate nell'ombra, fra la confusione d'una moltitudine immensa ebbra di furore e d'entusiasmo. Eppure bisognava disegnare su quel fondo una composizione piena di calma e di tenerezza, una scenètta domestica d'una semplicità patriarcale, un quadretto di genere melanconicamente gaio; qualche cosa di fresco, di carino, di affettuoso, che facesse ridere colle lagrime agli occhi e piangere col sorriso sulle labbra.

Il signor Valentino Carrera ha fatto questo miracolo, e grazie glie ne siano rese per la generazione presente e per la memoria del buon vecchio Goldoni.

Non so quale possa essere alla luce convenzionale della ribalta l'effetto di que' due atti di commedia veramente italiana, in cui si rivela sotto due aspetti diversi la vita domestica e sociale d'una famiglia di comici del nostro paese, perduta, naufragata nella gran tempesta della rivoluzione di Francia. A giudicarne dagli applausi del pubblico fiorentino l'effetto deve essere stato eccellente. Ma alla lettura non si può immaginare nulla di più grazioso, di più elegante, di più carezzevole.

Tutte le figurine della composizione sono disegnate e colorite con una bravura da maestro. *Carlo Goldoni* e sua moglie *Nicoletta,* chiusi fra le quattro pareti di casa come in un santuario di affetto e di tenerezza coniugale, somigliano a quelle miniature dell'epoca dipinte sull'avorio con una freschezza di tinte e con

una delicatezza d'esecuzione inarrivabili; lui vecchio, cadente e quasi cieco, ma sereno, tranquillo di coscienza, benevolo, mite di cuore... e sempre un po' *codino* in fatto di politica, come doveva essere un buon repubblicano della Serenissima; lei vecchietta più vispa, affettuosa, gentile, orgogliosetta soltanto della gloria del marito e della passione calma ma duratura che aveva saputo inspirare a quel donnaiuolo incorreggibile. Il povero Goldoni già da lungo tempo non riscuote la sua pensione, dovuta alla munificenza gretta del Re Luigi XVI, e in casa si vive un po' a miccino, a furia di privazioni e di sacrifizii... ma *Carlo* non ne sa nulla, perchè la moglie amorosa, e il nepote affezionato, e il confidente devoto, e la servetta bizzarra, ma d'ottimo cuore, con lunga e pietosa menzogna gli nascondono studiosamente lo stato vero della cosa pubblica e della privata, travolte nella bufera rivoluzionaria. Dio guardi se il vecchio commediografo sapesse a quali estremi si trovano ridotti lui per un verso e il Re di Francia per un altro!... L'animo suo riconoscente non reggerebbe a quel colpo, e ci sarebbe da temere una disgrazia più grossa!...

E intanto siamo al 22 settembre 1792, cinquantesimo sesto anniversario delle nozze di *Carlo* e di *Nicoletta;* e il buon nepote *Antonio;* e *Battistino Stuck* il segretario, il confidente, il factotum di casa, hanno preparato una bella sorpresa ai due simpatici vecchiarelli. Usando mille precauzioni e mettendo in pratica centomila espedienti, sono riusciti a raccapezzare il programma d'una specie di accademia di famiglia, coll'intervento de' più celebri artisti italiani rimasti acchiappati nella trappola di Parigi; le signore Farinelli, virtuose di canto; Legendre, Bouchard, il professore Rinaldi, Agironi; e la signora Bertinazzi, vedova del gran Carlino; e il vecchio Balletti, il *dotour Grazian* delle scene; e Collalto, il ce-

lebre *Pantalone;* e Gandini, il famoso *Capitano Scarabombardon de la Papirotonda,* e tutti quanti gli antichi compagni di *Battistino,* comici della *Commedia dell'Arte,* che verranno come Dio vorrà attraverso la baraonda rivoluzionaria, ma verranno, e reciteranno il *Burbero benefico,* con cantate, cori, sonatine, complimenti... Tutto è preparato, e *Antonio* e *Battistino* gelosi del successo della loro festicciuola, hanno perfino mandato a monte, con gentile inganno, i propositi de' due coniugi, che di nascosto uno all'altro, meditavano di farsi un regaletto vendendo qualche briccica serbata come memoria di tempi migliori.

La rivoluzione, naturalmente, non si vede; ma si sente romoreggiare minacciosa e furibonda da lontano, e viene poi anche in scena; ma personificata in *Giuseppe Maria Chénier,* il poeta, l'autore del *Carlo IX* e del *Cajo Gracco,* l'amico del Goldoni; che è un repubblicano onesto e convinto, un'anima bella, un cuor generoso, che soffre per gli eccessi del popolaccio sguinzagliato, e ne spiega le cause e ne scusa gli errori, e ne mette in chiaro la tremenda ma benefica influenza sulle sorti future dell'umanità.

E la festa casalinga incomincia per l'appunto quando cala il sipario sull'ultima scena dell'atto primo.

Ma ohimè!... gli avvenimenti s'incalzano e piegano rapidamente verso i giorni del Terrore; tutta la buona volontà dello Chénier non basta a migliorare la condizione dell'amico, la miseria aumenta e giunge all'estremo in casa Goldoni... a tale estremo che non c'è neanche più candele per accendere il lume... Poi la verità si rivela a poco per volta; i comici italiani perseguitati fuggono sotto quel tetto ospitale, gli schiamazzi della plebe si fanno più romorosi; lo *Chénier* sollecitato a parlare racconta il supplizio del Re, la strage della Lamballe, la prigionia della famiglia Reale, e *Carlo Gol-*

doni piange l'ultima sua lagrima... no... non l'ultima; quella gli sgorga dagli occhi pensando alla sventurata sua moglie, al nepote, agli amici... poi muore placidamente, al buio, nella sua soffitta, fra le braccia di tanta gente che gli vuol bene.

Questo è il racconto nudo e crudo della favola; ma nessuna frase può dare un'idea della sottile e dolce emozione che regna in que' due atti di commedia.

C'è tanto buon cuore, e tanto buon gusto, e tanta urbanità di concetto e di forma da disgradarne qualunque più vasta composizione. Que' personaggi episodici sono disegnati con una grazia e con una precisione straordinaria. Nulla di più gentile della figura dello *Chénier;* nè di più garbato della fisonomia del nepote *Antonio;* nè di più comico dei tipi di *Battistino,* del *Balletti,* della serva *Pierina.* L'azione è semplice ma rapida, pronta, e sempre in movimento; l'intreccio è piccolo ma pieno di interesse e di emozione. Nel dialogo si sente qua e là l'intonazione francese... ma siamo in Francia, e non c'è da farsene maraviglia!...

Ad integrare l'argomento di questo capitolo riferiamo notizia delle commedie che recano il Goldoni sulla scena:

Carlo Goldoni a Genova — commedia in 4 atti di Luigi Marchese — (Genova - 1825).

Goldoni e le sue sedici commedie nuove — comm. in 4 atti di Paolo Ferrari — (Firenze - 1852).

Goldoni a Udine — Bozzetto in 2 atti di Giuseppe Ulmann — Udine - 1876).

Il primo passo — comm. in 1 atto di Giacinto Gallina — (1877).

Goldoni bambino — comm. in 3 atti di Eugenio Zorzi — (1879).

Gli ultimi giorni di Goldoni — comm. in 2 atti di Valentino Carrera — (1881).

Un amoreto de Goldoni a Feltre — un atto (in veneziano) di Libero Pilotto — (1882).

LA COMMEDIA DELLA SATIRA

La Satira e Parini

Commedia in 4 atti, in versi martelliani.

31 Marzo 1879.

In diebus illis — parlo latino, ma non ci badate.... è un latino da settimana santa che non ha bisogno di traduzione — *in diebus illis* ero un ragazzaccio colla testa piena di grilli e andavo al teatro unicamente per divertirmi, senz'altri secondi fini, e sopratutto senza premeditazioni di critica e senz'obblighi di *Rassegna.*

Sono stato giovane anch'io, una volta nella mia vita; e mi ricordo di quei tempi come uno si rammenta dei primi giorni di primavera, uscendo di casa nel cuor dell'inverno, battendo i denti e imbacuccandosi nella pelliccia. Figuratevi.... parlo di ventidue anni fa!... Fresco fresco di studi, assetato di libertà, innamorato di tutte le cose belle e buone, scappavo fuori allora allora dall'allegra baraonda universitaria, dove mi avevano fatto dottore di leggi infilandomi in dito un anello di ferro, e calcandomi in testa un berrettone nero che teneva malamente le veci del lauro.... *annulum dignitatis, pyleum pro corona... et coetera Deus!...* Avrei giurato in coscienza che tutto il mondo era mio!...

In diebus illis potevo dire d'esser già un giornalista, e gli amici — non oso dire: i lettori — avevano bell'e imparato a chiamarmi *Yorick* tal'e quale come adesso. Se la moda dei biglietti da visita avesse avuto a quei tempi le abitudini ciarlatanesche cui è arrivata oggidì, io avrei potuto stampare sul mio: *Yorick* della *Lente,* dello *Scaramuccia,* dello

Spettatore, ecc. ecc. Ma i giovani, ventidue anni fa, erano assai più modesti; e mi pareva già un bel vanto di potermi firmare dottor Ferrigni, mentre l'Autore del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* firmava ancora dottor Paolo Ferrari... *e bott lì!...*

Gli amici, per buona fortuna, erano tutti scrittori già conosciuti, pubblicisti autorevoli e coraggiosi — in quell'epoca là ci voleva sempre del coraggio per fare il pubblicista a modo e verso — poeti e letterati cari al pubblico dei lettori, gente da più di me, che mi faceva l'onore di accordarmi un po' di stima e di volermi un gran bene. Stavo con loro dalla mattina alla sera, e qualche volta dalla sera alla mattina; e frequentavo i salotti della *Fenice,* una modesta trattoria, dove i commensali delle cene antimeridiane preparavano in barba al Granduca e sotto il naso del General Ferrari Da Grado, a uscio aperto e finestre spalancate, quella meravigliosa e pacifica rivoluzione toscana che, volere o no, diede poi la mossa ai plebisciti e inaugurò il Regno d'Italia....

Ma questa è politica... la politica de' miei vent'anni.... e non ha niente che vedere colla *Rassegna drammatica* della settimana che corre!...

Se per parlarvi della *Satira e Parini* l'ho presa tanto larga e ho incominciato così da lontano, l'ho fatto per semplice civetteria, e per evitare il pericolo che le belle mie leggitrici, sentendo raccontare che ho assistito alla prima rappresentazione di quella commedia storica, s'immaginassero ch'io sono addirittura un vecchio squarquoio.

Ah... sia detto senza superbia, di quelle prime rappresentazioni non se ne vedrà mai più! C'era a quei tempi in Firenze un amore infinito, un ardore ineffabile, un calore rovente per l'arte... e per la politica.... La vita nuova che serpeggiava nascosta e ancor titubante

dappertutto, si manifestava largamente e liberamente in teatro. La censura aveva un bell'affannarsi a segnare colla matita rossa le frasi più innocenti e le parole meno peccaminose.... la sera della recita tutto diventava pretesto a pericolose allusioni; e mentre il pubblico si abbandonava beatamente all'incanto di una situazione drammatica o d'uno squarcio di poesia, repente una frase sfuggita all'occhio sospettoso del censore svegliava in platea gl'improvvisi entusiasmi dei patrioti camuffati da spettatori. Erano lunghi applausi, grida altisonanti, interiezioni ardite.... ma al teatro tutto passava; il signor Delegato faceva orecchi da mercante, e i gendarmi travestiti, insensibili alle bellezze del dramma o della tragedia, ci stiacciavano il sonnellino della digestione.

Paolo Ferrari era un nome quasi nuovo, ma già caro ai Fiorentini che ricordavano, non senza superbia, d'averlo battezzato autore drammatico alla prima recita del *Goldoni*..... Motivo per cui l'annunzio d'un'altra commedia storica, dovuta alla penna feconda del nostro Beniamino, aveva chiamato nella platea del teatro del *Cocomero* una folla di gente ben disposta, bene intenzionata, e quasi sicura di assistere a un secondo trionfo. Nè mai liete speranze furono meglio giustificate dall'evento. In quella benedetta commedia c'era un po' di tutto, interesse drammatico. intreccio grazioso, buon umore castigato, personaggi simpatici, situazioni comiche o commoventi, deliziosissima pittura di costumi, scopo morale, lezioni utilissime di storia letteraria, dialogo vivace, lingua schietta, caratteri in mille guise variati... e allusioni politiche, pensate o estemporanee, a centinaia!...

Fu una lunga ovazione!... Paolo Ferrari venne chiamato al proscenio un numero infinito di volte... che so io, otto o dieci... cosa

enorme a quei tempi in cui il telegrafo non si era ancora abituato a portare ai quattro venti l'annunzio delle ventisette e delle trentacinque chiamate!...

L'*Abate Parini,* allora come adesso, era Francesco Ciotti, più giovane, — quasi stavo per dire esordiente — ma attore già lodatissimo e artista fino alla punta dei capelli. Con che voce chiara, squillante, severamente armoniosa, l'*Abate Parini* declamò dal palcoscenico quelle stupende *tirate* del quarto atto, alle quali il *poeta De Gianni* faceva da compiacente pertichino, ma che erano in sostanza dirette al colto pubblico radunato in platea!... Che scroscio di acclamazioni agli amari rimprocci lanciati contro i lodatori d'ogni cosa *straniera,* contro i detrattori d'*Italia,* i quali avrebbero avuto più senno e più patriottismo se avessero consentito a fare

. . . . . . comunanza
Di genio e di sventura, di fede e di speranza
Con questo generoso popol, chiedente invano
Chi a redimere il patrio suolo gli dia la mano.

nel qual caso:

Contro la minacciante cupidigia straniera
Le Alpi e il mar non sarebbero più inutile (barriera

Ho risentito quattro o cinque giorni fa quella voce e quei versi: la voce di Francesco Ciotti sempre così dolce, così chiara, così armonica come vent'anni addietro; i versi di Paolo Ferrari sempre così opportuni — fatta ragione della diversità de' tempi — e così infiammati di patria carità come all'epoca della prima rappresentazione; e ho ritrovato in fondo al mio cuore viva, fresca, deliziosa l'impressione prima provata allora, nella platea del teatro del *Cocomero* (Cfr. *La morte d'una Musa;* pag. 230).

De Gianni era il povero Amilcare Belotti, la festività e il buon umore fatti uomo; il *Governatore* era quell'intelligente e onesto capocomico, quell'attore coscienzioso e spesso inspirato che si chiamava Luigi Domeniconi, il quale poi morì povero ma contento, perchè trovò in un uomo politico d'allora, mente di letterato e anima d'artista — (venti anni fa si poteva essere tutte coteste cose insieme) — il coraggio di rendere giustizia al merito d'un commediante attaccando con nuovo e arditissimo esempio all'occhiello della sua vecchia palandrana la croce dei Santi Maurizio e Lazzaro!...

La *Governatrice* si chiamava al secolo Amalia Fumagalli, e godeva da lungo tempo e a buon diritto tutte le simpatie dei buongustai fiorentini; il *Marchese Colombi* era Giovan Paolo Calloud, un brav'uomo, un galantuomo, un gentiluomo, un attore diligentissimo e zelante quant'altri; *Zigo* era Lorenzo Piccinini attore diligentissimo e lodato; la *Marchesa Colombi* si chiamava Costanza Ciotti Sartorio, che recitava con una grazietta capricciosa ed era bionda e bella e di gentile aspetto...

Fu insomma una serata memoranda, e quando a sipario calato, colla testa intronata dagli applausi e dalle grida, ci trovammo tutti a cena alla *Fenice* con Paolo Ferrari in capo di tavola, il vino ci fece tutti profeti.... e vaticinammo nei brindisi la gloria futura di lui, che doveva essere un giorno l'autore delle *Due Dame,* del *Suicidio,* del *Ridicolo* e di *Cause ed effetti.*

Oggi la *Satira e Parini* è una commedia che pare invecchiata soltanto a quelli che non sono stati mai giovani; a quelli che son venuti al mondo a cose fatte, che si trovano italiani senza aver pensato mai all'Italia, artisti senza aver mai capito l'arte, letterati senza aver mai studiato lettere, e critici senza esser mai

andati a scuola. I tempi sono mutati; i pubblici hanno messo superbia; gli Autori sono tutti genii, vengono al proscenio venticinque volte e stampano il loro *Teatro* che si compone di un *bozzetto*, di una *leggenda* e di un *idillio* in un atto; gli spettatori son tutti giornalisti... teatrali, e i comici son tutti cavalieri!... Noi altri vecchi siamo rimasti sotterrati, schiacciati, polverizzati e.... ci è passata addosso la rivoluzione!...

1 Maggio 1882.

Certo nessuno dirà che *La Satira e Parini* sia una commedia di circostanza, immaginata è scritta per agitare sul palcoscenico le questioni più ardenti e per accendere le passioni più vive negli animi della moltitudine, colla scusa di dipingere il passato. Non è una commedia che discuta una tesi, che difenda un punto controverso di diritto, che tratti di politica o d'economia sociale, come usa a' giorni nostri. Eppure non invecchia troppo e apparisce ancora abbastanza fresca e robusta per reggersi senza fatica sul palcoscenico, e sebbene fatta per un pubblico più tranquillo, più spassionato e meno irrequieto, strappa sempre l'applauso anche a una platea sovreccitata e malavvezza come la nostra, educata da vent'anni alle delizie del dramma moderno. Egli è che l'elemento umano entra per moltissimo nella pittura di quei caratteri e nell'invenzione di quella favola. E se il serventismo e l'arcadismo accademico son cose dei tempi passati, l'amore discreto e pudibondo dell'*abate Parini* e della *Governatrice*, l'imbecillità pomposa e bene educata del *Marchese Colombi*, la perfidia delle lettere anonime, i pettegolezzi delle dame, la prosopopea dei ricchi ignoranti, e la fortuna dei ciarlatani, sono cose di tutti i tempi e di tutti i paesi, e quel soffio di vita che spira attraverso le scene

ed anima l'intreccio della vecchia produzione di Paolo Ferrari, basta a suscitare l'interesse, e a tener desta la curiosità.

Il trionfo de *La Satira e Parini* suscitò qualche tentativo di imitazione: il lavoro che più palesemente manifesta il deplorevole proposito di imitare la mirabile commedia del Ferrari, merita di essere ricordato, per la cronaca almeno, ma anche per la critica.

Giusti e la Satira politica

Commedia in 3 atti di Carlo Azzi

18 Novembre 1869.

Mi trovai perfettamente daccordo col pubblico del teatro Niccolini quando mandò a male lo sforzo del signor Carlo Azzi autore d'una commedia intitolata: *Giusti e la Satira politica.*

Giuseppe Giusti, una delle più simpatiche, delle più care, ma ancora delle più proteiformi e incomprensibili figure della nostra letteratura paesana, un leone in Parnaso, un agnello in conversazione, aspro e gentile, ruvido e delicato, sublime e volgare, un cervello d'aquila, un cuore di passero innamorato, capace di farvi piangere a calde lagrime e di scavare poi a quelle lagrime un letto nelle pieghe increspate sulle gote da irresistibile convulsione di riso!....

La satira politica!.... Come chi dicesse tutta la storia d'Italia nella schiavitù e nella liberazione, tutta un'epopea di dolori e di vendette, di vergogne e di glorie, di pianti e di risate, la spada d'Armodio e d'Aristogitone nascosta sotto le fronde sempre verdi e sotto i fiori eternamente odorosi!...

E dire che il signor Azzi ha preteso di esaurire cotesto doppio argomento con quella convulsioncella di commedia, che dimena le gambe per tre atti facendo le viste di camminare,

e stira i nervi delle gote sotto pretesto di ridere!

Ridere?... ma non c'è nulla da ridere in quella malattia, in quell'affezione patologica che pare una *commediòsi* piuttosto che una commedia!...

Becero, Gingillino, il ministro *Tentenna,* l'abate *Ventricoli, Niccoli* baronetto (e come c'entra il baronetto?...) *Girella, il Commissario,* e perfino *Veneranda e Taddeo* vengono e vanno sulla scena, come se il vento li portasse via, e s'interrogano e si rispondono coi versi consacrati dal Giusti a ciascuno di loro, cosicchè invece di giustificare colle opere e colle parole il giudizio dato di loro dall'arguto poeta, si fanno incautamente la satira da sè, e se la fanno spiritosa, vera, esatta, evidente, talchè quando s'affibbiano del ciuco, se l'affibbiano con parole piene d'attico sale, e ricche di splendidissima poesia, e appaiono precisamente tanti Giusti moltiplicati, mentre l'eroe della produzione, il protagonista della commedia, l'immortale creatore della satira politica italiana nel secolo nostro, ridotto poco meno che alle proporzioni d'una comparsa, apparisce e sparisce come una marionetta mossa da' fili, non fa nulla, non dice nulla, non conta nulla, non si rivela per quel che è, e neanco per quel che non è; non si afferma come persona viva, non ha passioni, nè affetti, nè pensieri, nè opinioni, nè influenza, nè azione... nè sangue nelle vene, non ha affeddeddio, le mani *per farsi da sè stesso i fatti suoi,* ed è bazza se gli son rimaste le gambe (stavo per dire le zampe), per andare in su e in giù come un pompiere in sentinella alla porta del Municipio.

Tutto quel che guadagna Giusti nella commedia del signor Azzi è la simpatia della figliuola di Becero... bel regalo in verità!....

La favola non c'è.... ma intendiamoci bene, non c'è neanco allo stato di tentativo. Non

è l'incubazione mancata, non è il pulcino atrofizzato, non è la chioccia in un accesso di febbre algida.... è proprio che la gallina non ha fatto l'uovo... e magari non è mai nata neppure gallina! L'intreccio non c'è neanche quello. Nè tela, nè penero, nè matassa d'accia... fila... niente altro che fila!...

E' un lavoro sbagliato da cima a fondo.... anzi la ragione per cui è sbagliato in fondo è appunto l'essere stato sbagliato in cima. Il signor Azzi ha creduto possibile staccare dalla galleria de' ritratti del Giusti quelle dieci o dodici figure, e metterle ritte sul palcoscenico per vedere se camminavano da sè!...

L'intenzione era buona e onesta, e da parte d'un Italiano non nato in Toscana dimostra almeno una cosa degna di quanta maggior lode si possa. Dimostra l'assiduo studio e il grande amore con cui il signor Azzi ha cercato il volume delle poesie del nostro Giusti, e l'affetto pel soave e dolce idioma fiorentino, e la cura e la fatica indefessa per intenderne e gustarne le bellezze e le grazie, e il desiderio d'ingentilirne il suo intelletto, e arricchirne la favella, e infiorarne i suoi scritti. Quel po' di dialogo con cui l'autore del *Giusti* ha cucito insieme i brani delle satire, ha forma e sapore nostrale, e meno poche mende, è scritto con garbo.

E questo è un buon segno, e vale almeno un compenso a tanti solenni barbassori che vengon quaggiù bestemmiando in araméo e in irocchese e invadono talvolta la scena, con una sicumera meravigliosa, e ci affogano ne' solecismi, ne' barbarismi, nelle sgrammaticature e nelle sintassi briache e farneticanti, roba da far abbaiare i cani, e ragliare gli asini a coro.

Il signor Azzi comincia ora, e come commediografo in parola d'onore comincerebbe male assai. Ma come studioso di lingua tanto e quanto ha diritto a una parola di encomio sincero.

Ci siamo lasciati dire ch'egli prepara un qualche altro scritto pel teatro. A queste carestie non c'è carità a scoraggiare le buone voglie!

Aspettiamo dunque il suo primo lavoro!... Quella.... *cosa* messa su al Niccolini non conta.

UOMINI ILLUSTRI

Vanno ricollegati a *La Satira e Parini* o meglio alla fortuna di quella commedia, i moltissimi lavori drammatici, e più raramente comici, orditi intorno a una figura centrale di poeta o d'artista, coi fili comuni ad ogni più venerabile favola drammatica e melodrammatica.

È una galleria di uomini celebri che, sembra, si andò formando sulle scene italiane fra il 60 e l'80; e se essa attesta della lodevole intenzione di molti autori di onorare sulla scena le figure gloriose delle lettere, delle arti e della storia d'Italia, assai meno onorevolmente per l'arte drammatica documenta la perizia di alcuni, il loro senso storico e il loro disinteresse letterario.

Chè, infatti, è così palese il desiderio di trarre da scene di rievocazione storica, motivo ed occasione a facili giuochi rettorici, che mal potrebbesi apporre al Teatro il vizio di deformare e talvolta falsare la storia — e l'arte — vizio che purtroppo si deve imputare ad alcuni autori.

Questi ed altri concetti sono svolti dal Ferrigni in rassegne che indirettamente potrebbero riferirsi al Ferrari. Ma perchè trattano argomenti che il Ferrari ha o accennato o trattato con maggiore o minore fortuna o in qualche modo segnalato, con l'esempio, ai suoi imitatori, e perchè dalla mala sorte dell'opera di questi, di più, per contrasto, rifulge il merito del Ferrari (là dove ha conseguito con opere vitali grande e duratura fama), riferiamo, quasi in una corsa attraverso la Galleria degli uomini illustri, alcuni passi più significativi delle rassegne del Ferrigni su tali argomenti.

Dante a Verona

Commedia in 5 atti, in prosa

3 Febbraio, 1869.

. . . *Dante a Verona* di Paolo Ferrari, un lavoro studiato, coscienzioso, profondo. Il pubblico ci si affacciò, misurò coll'occhio quella terribile profondità e scappò via spaventato.

Nella *Poltrona storica*, commedia in un atto (1853), Paolo Ferrari introdusse sulla scena Vittorio Alfieri, con un senso della verità e della discrezione ammirevole. Dopo venti anni anche l'Alfieri tornò sulla scena, condottovi dal Montignani.

Un altro, Cesare Vitaliani, ha portato sulla scena l'Astigiano, nella commedia *Alfieri in Roma*.

Gli amori di un gran poeta

Commedia in un atto di Achille Montignani

12 Febbraio 1874.

Quanto agli *Amori di un gran poeta,* presentati da Achille Montignani alla platea del Teatro delle Logge, essi non fecero nè ridere, nè piangere, il che vuol dir in sostanza che ad essi toccò la peggiore sorte possibile per *Amori* destinati alla scena. Il *gran poeta* era Vittorio Alfieri, il quale senza dubbio ai tempi della sua gioventù, ne commise di molte, delle scapataggini, e delle cose insulse e scipite ne disse un visibilio, ma diventò più tardi il padre della tragedia italiana, e questo vanto doveva bastare a risparmiargli il castigo inflitto a lui dall'amico Montignani. Non c'è carità a strapazzare a quel modo un uomo illustre morto tanti anni fa, per qualche scappatella di gioventù, scontata con tanti versi endecasillabi duri duri!..... Sarà un pregiudizio, ma tant'è nessuno di noi si lascia persuadere che un grand'uomo, prima di salire in fama e di meritarsi l'ammirazione del mondo, sia stato un *coso* come voi e me, abbia parlato una lingua da giorni di lavoro e abbia fatto delle corbellerie da prendersi colle molle. Cotesto malanno sarà vero nella storia, ma nel teatro non è verosimile, e il pubblico a torto o a ragione, nel protagonista degli *Amori di un gran poeta* così pesante, disadatto, prosaico e sonnolento, non riconosce il ritratto, ma ravvisa il pittore, non vede *Alfieri,* ma ritrova Montignani.

Metastasio innamorato

Commedia in un atto in prosa, di Erik Lumbroso

27 Agosto 1883.

Del *Metastasio innamorato* non vogliamo dire nulla. È un errore, una caduta, un malanno... l'errore di un uomo di spirito, il malanno di un uomo savio.

Tutti siamo soggetti a prendere un equivoco e ad acchiappare un capogatto esponendoci ad un riscontro. Nè il lavoro ha tale importanza da richiedere un esame critico per metterne in luce le mende e i difetti.

Nel 1875 ebbe scarsa fortuna un *Ariosto* di Pietro Cossa. Nel volume «*Pietro Cossa e il Dramma romano*» Yorick accenna al lavoro, deplorando la soverchia facilità con la quale i drammaturghi conducono sulla scena i grandi uomini.

Un altro «Ariosto» comparve nel 1876, e per certi caratteri si riconnette alla commedia storica trattata dal Ferrari, e precisamente a quel genere al quale il Ferrari stesso tornerà con l'ultimo suo lavoro su Fulvio Testi.

Lodovico Ariosto

Commedia in 4 atti in versi martelliani, di Alberto Anselmi

1° Maggio 1876.

E applausi fragorosi ed unanimi strapparono dalle mani degli spettatori all'Arena Nazionale gli artisti egregi della Compagnia Zerri e Lavaggi recitando il nuovo lavoro del signor Alberto Anselmi intitolato dal nome glorioso di *Lodovico Ariosto.*

Il giovane autore della *Gara del Canto* ha spinto questa volta in più largo e procelloso mare la svelta sua navicella. S'è lanciato nel dramma, e nel dramma storico addirittura.

Diciamo subito che il tentativo fa fede del suo buon volere, dell'ingegno suo non volgare, della sua non comune coltura e, fino ad un certo punto, anche della sua attitudine alle terribili prove della scena. Ho detto: *fino ad un certo punto* perchè de' quattro atti onde consta la sua fortunatissima produzione, uno solo mi pare veramente drammatico, concepito sotto l'aspetto teatrale, veduto dal lato della passione e portato sul palcoscenico sotto forma di azione e di movimento. Negli altri tre il poeta ha soverchiato lo scrittore da teatro: il signor Anselmi ha ceduto alla smania di

fare della poesia e di produrre l'*effetto* con mezzi tutti letterarii e punto drammatici. Una farragine di descrizioni d'un lirismo esagerato e pomposo, di declamazioni stranissime in bocca dei personaggi dell'epoca; un colore di democrazia tutta moderna quasi ridicolo nella figura di Alfonso I duca di Ferrara, una prescienza dell'unità d'Italia *dall'Alpi all'Adriatico* troppo Napoleonica per essere Ariostesca. una dipintura di caratteri troppo pallida e scialba, una condotta impacciata e tortuosa, una sceneggiatura rudimentaria ed equivoca.

L'atto secondo è il più macchiato di codesti difetti. La Corte di *Alfonso* I somiglia tale e quale a quella che i Francesi chiamano: *la Cour du roi Pétaud.* Tutti ci comandano meno il Duca, povero signore, dinanzi al quale non si rispettano neppure i più elementari precetti del galateo. Gli si disturbano i colloqui colla moglie, gli si sfatano con male parole i suoi sistemi di reggere l'*Impero* (!), gli si dà sulla voce, gli si passa dinanzi, gli si tronca in bocca la parola, e quando ha dato ordine che *Lodovico Ariosto,* reduce da un'ambasceria a Papa Giulio, non vegga anima viva in Corte prima di aver parlato col suo Sovrano, tutti si affollano attorno all'ambasciatore, e *Bonaventura Pistofilo,* e *Alfonso Troto,* e *Rosso della Malvasia,* e *Alessandra Strozzi,* e il cardinale *Ippolito d'Este,* ci fanno conversazione per tre quarti d'ora.

All'arrivo del *Messo Pontificio,* il *Duca Alfonso* siede in mezzo alla sua Corte, e quel marran ribaldo di Spagnuolo mal educato non si degna manco di domandare al Principe regnante se ha dormito bene: compie la sua missione presso il cardinale *Ippolito* e si dà pensiero del *Duca* come del terzo piè che non ha. Tutti metton bocca nella faccenda e dànno lezioni di creanza al Legato e lo ricevono, e lo congedano, e lo rimproverano, e lo minacciano;

meno quel coso lesso del *Duca* che sta lì a bocca aperta come non fosse in casa sua.

Del resto gli ha ragione da vendere. La casa sua è casa di tutti. Le sale del palagio di Ferrara mi tornano a mente i porticati delle antiche tragedie, la celebre *reggia* di Egisto, dove tutti vengono e vanno, si fermano, parlano, gridano, raccontano i loro affari più segreti, senza trovare mai nè un uscio chiuso, nè un birbaccione di ciambellano con un tantino di chiave nel fil delle reni. Se *Alfonso* vuol fare all'amore con la moglie, è obbligato a tortoreggiare in piedi, in mezzo alla sala, colla noia di vedersi interrotto, e di rimanere col complimento in cima alla lingua.

In quella Corte il vizio di origliare alle porte è epidemico come il vaiuolo. Il *Cardinale* spia gli amori coniugali dei Duchi; il *Troto* ascolta i colloqui di *Lodovico* e di *Alessandra;* l'*Ariosto* si sfoga in un monologo e confida agli echi del palagio il nome della *Strozzi* e la *Strozzi* risponde di dietro alla cortina dov'era rimasta a sentire il monologo; i due amanti invocano pronuba la *Duchessa,* e la *Duchessa* fa capolino dall'uscio cui s'era addopata per ascoltare ogni cosa.

Ma tutte coteste mende gravissime io perdono volentieri in grazia del terzo atto, che è veramente bello, pieno di passione e di emozione, condotto con un'arte finissima e una furberia meravigliosa. Lì tutte le *tirate* non offendono l'orecchio perchè vengono in situazione e sono al loro posto; la sceneggiatura è logica e corretta, l'azione corre rapida, piena, vigorosa; gli avvenimenti s'incalzano, il linguaggio è elevato, drammaticamente poetico, le situazioni indotte con garbo e sostenute con mirabile abilità; c'è una potenza d'invenzione e una franchezza di esecuzione da fare onore a un drammaturgo provetto; e chi è capace di scrivere quel terzo atto ha diritto di farsi per-

donare gli altri tre, e può sperare senza superbia di fare il suo cammino nell'arte.

Certo gli sarà mestieri studiare questa ribelle lingua italiana che entra così mal volentieri in bocca di chi non consuma delle botti d'olio per tenere accesa la lucernina notturna!... Il vocabolario del signor Anselmi è ancora troppo limitato, la sua sintassi è sempre troppo contorta, la forma è tuttavia un po' gonfia, un po' rettorica, un po' gongoristica... ma son difetti a cui c'è rimedio.

Finalmente un ardito proposito — che già tentò le più robuste forze di Paulo Fambri, e senza fortuna, lusingò la fantasia di un autore: trarre una commedia dalla vita di Pietro Aretino. La sua rappresentazione offrì a Yorick l'occasione di una critica generale. La riferiamo.

Tanto raro e difficile apparisce, sempre più, che un autore sappia scrivere un'altra *Satira e Parini*.

Pietro Aretino

Commedia in 5 atti in versi di L. D. Beccari

26 Settembre 1881

La prima delle novità annunziate dal Cartellone dell'Arena Nazionale — *Pietro Aretino* commedia in versi — è apparsa, è scomparsa nella settimana passata e... mi pare che non ci sia altro da dire. *Un epitaffio corto: Pietro viveva... è morto!...*

Pur tuttavia c'è da dire qualche cos'altro, se non di quella povera commedia per l'appunto, almeno di tutte le commedie povere come quella, che nascono e muoiono tutti i giorni sui quattrocento teatri e teatrini della penisola. Una delle qualità caratteristiche della produzione teatrale in questi nostri tempi è la mancanza assoluta di tutte le condizioni speciali per cui un'opera drammatica ha qualche probabilità di riuscire a bene in teatro. Non parliamo di quella farragine di composizioni insensate, dove non si trova neanche un

granellino di buon senso, un briciolo di grammatica, un campione di sintassi; vuote d'idee, sciatte di forma, bieche d'intendimenti... no... cotesta roba lasciamola da parte, chè non vale la spesa dell'inchiostro per iscarabocchiarci intorno neanco quattro parole.

Ma ragioniamo a sangue freddo delle produzioni incolore, inodore, anodine, che non hanno veramente nulla che offenda, e nulla che solletichi il buon gusto, che sono scritte a quel modo da persone bene educate, bene intenzionate, istruite, che sanno tenere la penna in mano, che possono costruire la frase con garbo, e arrotondare il verso con una certa eleganza, ma che non conoscono le leggi dell'arte rappresentativa, e portano la roba loro sul palcoscenico senza nemmeno sognare che figura farà al lume della ribalta.

Pare impossibile!... Tutti dicono male del teatro... è un luogo di perdizione, di dissipazione, di scandalo; è un paese di prepotenze e d'ingiustizie; non dà mai tanto pane da levarsi non che la fame neppure l'appetito, nè tanta gloria da soddisfare la più modesta ambizione. E poi non c'è nessuno che resista alla tentazione di schiccherare un dramma o una commedia; uomini serii e scolaretti scapati, vecchi e ragazzi, comici e sacerdoti, avvocati e negozianti, medici, ingegneri, impiegati pubblici, gentiluomini che campano di rendita e manovali della penna che muoiono di lavoro, una moltitudine infinita di gente di tutti i colori e di tutti i sapori spende il suo tempo e la sua fatica per arrivare a farsi rappresentare su quelle tavole polverose; e si rassegna volentieri alla tirannia de' capicomici, al capriccio degli attori, alle stravaganze del pubblico, e alla maligna perfidia dei critici somari e tracotanti!...

Nessuno giungerà mai a capire che razza di calamita ci sia in quello scellerato buco del

suggeritore, che inghiotte tante riputazioni letterarie e seppellisce tante vanità novelline!... Chi ha fior di criterio non può ignorare i pericoli della scena; e deve sapere che a superare certi ostacoli non bastano le cognizioni acquistate con lunghi studi e con laboriose ricerche. Bisogna esser nati con quella tale attitudine nel cervello, che fa concepire sotto forma di azione drammatica quella stessa proposizione sillogistica, che in altri cervelli germoglia sotto forma di tesi filosofica, o di teorema matematico, o di discussione dialettica. Bisogna avere il diavolo addosso... il diavolo della scena bene inteso... e da molto tempo in qua il demonio ha perduto l'abitudine di rispondere agli scongiuri. Se è venuto da sè, a vostra insaputa, magari a marcio dispetto vostro, buon prò vi faccia; sarete commediografi, drammaturgi, fors'anche, Dio ci liberi tutti, tragedi; farete delle parodie, delle farse, de' melodrammi in prosa e musica, de' libretti d'opera, che so io, degli zibaldoni purchessia, che si reggano ritti alla meglio dinanzi alla ribalta, e di cui si potrà dire che hanno molti difetti, molte magagne, molte scorrezioni, ma portano il segno, il sigillo della produzione teatrale, e tengono fermi gli spettatori anche a costo di farli vergognare più tardi dell'attenzione prestata a siffatte grullerie.

Ma se il diavolo non è venuto di sua spontanea volontà, avete un bel leggere lo scartafaccio di Fausto, e agitare la verga di Mosè, e stropicciare la lucerna d'Aladino... il maligno è sordo e rimane a casa sua; o si diverte ad agitare qualche Giobbe o qualche Sant'Antonio di filosofo casalingo che ha in orrore il sipario e le quinte, e respinge la tentazione a furia di segni di croce!...

Il signor L. D. Beccari mi fa l'effetto d'uno di quei commediografi per forza; che si sono imposti l'obbligo di portare cinque atti al

teatro, come i peccatori contriti s'impongono la penitenza di portare cinque pietre pesanti al Santuario della Madonna di Montenero. È un'azione meritoria, per la quale gli saranno rimessi molti peccati veniali; ma la Madonna di Montenero non sa poi che farsi delle pietre deposte in vetta alla montagna, e il pubblico della platea non sa proprio che sugo cavare dai cinque atti scaricati sul palcoscenico.

No, ecco... la verità è che non si indovina come cucinarli. Non meritano un rabbuffo severo, una sgarbatezza bizzosa, perchè son tanto buoni, tanto ravviati, tanto virtuosi, e parlano con sì buona maniera, e si conducono con tanto giudizio in conversazione! Ma non c'è verso di far loro una carezza, nè una smanacciata, perchè non ti porgono mai il gancio dove attaccare il filo dell'interesse o dell'attenzione. Passano come un olio, unti unti, zitti zitti, lenti lenti... senza far sentire nemmeno il *glu glu* della vuotatura del fiasco.

Così passò *Pietro Aretino*, che non potrà mai nè giovare nè nuocere alla fama del signor L. D. Beccari. Ci si vede che l'autore è una persona per bene, di cultura molto più su del mediocre, pieno d'intenzioni eccellenti e di attitudini varie... tranne quella che gli potrebbe essere utile per il teatro.

STORIA CONTEMPORANEA

Il teatro d'ispirazione patriottica ha in Italia due capolavori — nel loro genere: un idillio la *Celeste*, del Marenco; e una commediola in 2 atti, *Nessuno va al campo*, del Ferrari.

Dopo le commedie a protagonista storico che toccano più o meno opportunamente, la corda del patriottismo che potremmo dire aulico — corda che ha sempre risonanze ampie e pronte — meritano un cenno le commedie che trattano il tema del patriottismo umile, semplice, popolare.

Fra queste, *Nessuno va al campo* è un modello perfetto. Nocque alla sua fortuna scenica, il ricordo amaro dell'occasione per la quale fu scritta (nel 1866) e che ravvivava alla rappresentazione (nel 1868). Oggi possiamo considerarla serenamente: fors'anco come un segno caratteristico del tempo, nel quale la giovine nazione si cimentò con una spensieratezza troppo gaia a una guerra che le portò atroci castighi.

Della commedia del Ferrari, Yorick parlò spesso, per incidenza, e più diffusamente per ragion di raffronto, in occasione di un dramma patriottico che, per tal riferimento, qui si ricorda, ponendo — con un arbitrio che non abbiamo qui l'agio di giustificare — il Teatro «patriottico» quasi a conclusione del capitolo sul Teatro «storico».

Nessuno va al campo

Bozzetti drammatici in 2 atti, in prosa

6 Febbraio 1871.

Più ricca di pregi artistici, più degna di lode e di plauso e pur men fortunata (di *Fuochi di paglia*, commedia di Leo di Castelnuovo) fu la commedia di Paolo Ferrari, o piuttosto il bozzetto comico e famigliare che l'autore del *Parini* intitolò: *Nessuno va al campo.*

E' un episodio domestico del primo scoppiare della guerra d'indipendenza, è un quadretto di genere che dipinge a vivi colori una famiglia italiana in cui tutti gli uomini si sentono spinti a impugnar le armi per la salu-

te d'Italia, e tutte le donne tremano e paventano che l'epidemia patriottica non si attacchi allo sposo, al marito, al capo di casa. Di qui mille sotterfugi, mille espedienti, mille pietose bugie di volontari che tendono inganni alle amorose compagne per nascondere il generoso proposito di partire, mille paure, mille carezze delle donne che per trattenere in casa chi sta più a cuore a ciascheduna di esse, si fanno complici delle mene degli altri, e contribuiscono senza volere alla riuscita dei progetti comuni.

La mossa è originale, i tipi sono studiati dal vero, delineati con gusto, coloriti con talento. Quelle figurine semplici ma simpatiche e corrette si muovono, si agitano, si danno da fare con garbo e con disinvoltura. L'azione corre, si affretta, precipita alla catastrofe, le scene si succedono senza sforzo, senza fatica, l'intreccio si annoda rapidamente, e si scioglie con sicura lentezza, il dialogo è quel solito dialogo castigato, elegante, comico, brioso, e italianamente saporito che suona così soavemente nelle scene del Ferrari.

Perchè dunque si fece il broncio ai bozzetti drammatici dell'amico Paolo? Perchè il pubblico è la bestia più capricciosa che cammini con mille gambe sulla superficie del globo, perchè l'umido e l'asciutto, il freddo e il caldo fanno vibrare in un milione di modi diversi i suoi cento milioni di nervi, perchè

Non è il mondan rumore altro che un fiato
di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
e muta nome perchè muta lato...

Il bozzetto del Ferrari ebbe, al solito, imitatori; delle derivazioni, una merita di essere ricordata per il ragguaglio critico cui dette occasione.

Tutto per la Patria!!

Dramma in 5 atti in versi di Carlo d'Ormeville

29 Gennaio 1872.

Non c'è nulla di più semplice al mondo del fare il proprio dovere semplicemente, modestamente, senza boria e senza pretensioni.

Gli uomini in generale, ma più specialmente quelli nati, come noi, sotto il cielo azzurro e sotto il sole ardente del mezzodì, hanno preso, da un pezzo in qua, una tendenza irresistibile a guardare le proprie azioni attraverso una lente microscopica che le fa apparire ingrandite, ingrossate, gonfie, monumentali, e che le rischiara con quella certa luce fosforica e quasi crepuscolare che è così adattata a servire d'illuminazione a una piccola apoteosi tutta intima e casalinga.

Oggi si diventa eroi a buon mercato. Il vetturino, che vi riporta a casa l'ombrello dimenticato in carrozza, si sente singolarmente disposto a considerarsi come un fenomeno vivente d'onestà destinato a servire di modello a tutti i vetturini dell'età presente e delle future. Il cameriere di locanda che vi restituisce il portafogli, l'amico che non vi seduce la moglie, il magistrato che condanna un ladracchiuolo confesso, a rischio di tirarsi addosso l'odio de' confratelli del condannato, si volgono nello specchio delle occhiate di sincera ammirazione, e si costruiscono nel profondo del cuore un piedistallino di stima sul quale inalzano senza indugio la statua equestre della propria personalità, monumento di gloria imperitura.

Il moralista, lo storico, lo scrittore di produzioni teatrali che dalle belle azioni dei contemporanei traggono argomento alle opere del proprio ingegno, riescono ad un intento diametralmente opposto e disparato, secondochè considerano coteste azioni egregie come un

semplice adempimento del dovere, o come una memorabile vittoria della virtù contro l'indole perversa della umana natura, ovvero in altre parole secondochè scrivono come il volgo pensa, o come giudica il saggio.

Nel primo caso la Chiesa canonizza un santo che ha fatto miracoli, il moralista tira giù un panegirico, lo storico abbozza un'apologia, e lo scrittore teatrale architetta un dramma; nella seconda ipotesi la società loda un cittadino che ha fatto l'obbligo suo, il moralista instituisce un utile studio, lo storico scrive una narrazione feconda di nobili esempi, e lo scrittore teatrale trova una buona commedia.

Queste riflessioni, che potrebbero benissimo esser da cima a fondo sbagliate, ma che mi han tutta l'aria d'esser conformi al vero ed al giusto, io volgeva in mente testè paragonando fra loro due lavori informati allo stesso principio, tendenti al medesimo scopo, creati sullo stesso soggetto, eppure così differenti di forma, così discordanti nei mezzi, così dissimili d'effetto, voglio dire il dramma del signor d'Ormeville rappresentato or sono poche sere al teatro Nuovo, e la commedia di Paolo Ferrari apparsa qualche giorno prima sulle scene del teatro Niccolini.

Nell'uno e nell'altro di questi *scenici ludi*, per dir come dicevano i nostri nonni, si tratta di mostrare al pubblico bisognoso di onesti ed imitabili esempi, uno dei più commoventi episodi delle ultime nostre guerre per la patria indipendenza, quello dei volontari infiammati di carità pel natìo loco, che abbandonati gli agi della casa paterna, le gioie della famiglia, i dolci colloqui dell'amore, e le soavi espansioni dell'amicizia, corrono ad affrontare i disagi della caserma, le fatiche del campo, le noie della guarnigione e i pericoli della battaglia.

Il signor d'Ormeville, giovane romano, nuovo al meraviglioso spettacolo d'un popolo che

sorge, entusiasta delle nuove dottrine, immaginoso e poeta, s'è lanciato giù a capofitto nell'ammirazione, ha rivestito tutto, uomini e cose, dei brillanti colori della sua fantasia, e ha dato alla scena un dramma gonfio, inamidato, iperbolico; un dramma in versi sonori, vuoti, rimbombanti, tutto pieno di quel patriottismo chiacchierone, di quel valore parolaio, di quella virtù pomposa e di quell'eloquenza rettorica che fanno tanta impressione sulle masse, e muovono così potentemente il cuore del popolino.

Paolo Ferrari, modenese, più innanzi cogli anni, avvezzo a vederne ben altre nella gloriosa città che gli è patria di elezione, artista, pensatore e filosofo, ha guardato con più sereno occhio e più pacata mente i casi dell'ultimo conflitto, ha studiato i caratteri, gli atteggiamenti, le azioni della gente che gli stava dattorno, e ha dato al teatro una commedia semplice, breve, casalinga, una commedia in prosa umile, spigliata, briosa, tutta piena d'idee, di concetti, di argute osservazioni, di fini accorgimenti, e di logiche deduzioni, dove i personaggi si muovono, camminano, s'intrecciano e cospirano concordemente a raggiungere il fine che è quello di interessare, di commuovere, di dilettare lo spettatore intelligente e istruito.

Il signor D'Ormeville condusse il suo dramma per cinque atti interi a muoversi penosamente sulla falsariga dei maestri di codesto genere; lagrime dei genitori, separazione degli amanti, esortazioni degli amici, partenza alla mezzanotte, il figlio ferito, la mamma finta suora di carità per vederlo, e poi il commissario austriaco, la perquisizione a domicilio, il racconto della battaglia di Lissa, l'imprecazione degli oppressori, la magnanimità degli oppressi, la disfatta dei tiranni, e finalmente il ritorno dei prigionieri, la beatitudine della mamma, le nozze del primo attore

coll'amorosa, e la morte del padre nobile, colla relativa visione in *articulo mortis* a proposito della cessione della Venezia e del plebiscito di là da venire.

Paolo Ferrari spinse la sua commedia per due atticini soli fuori dei campi ove altri prima di lui aveva seminato e raccolto, la condusse in casa e in giardino e la mise a tu per tu cogli avvenimenti casalinghi di tutti i giorni, astuzie di mariti, dabbenaggini di mogli, imbrogli di ragazzacci, furberie di scolari, dialoghi vivaci, scene mosse, intreccio originale, caratteri comici, figurine, macchiette, caricature; tutti hanno l'aria di cedere alle condizioni di famiglia, tutti van macchinando di correre al campo senza che alcuno sospetti neppure della loro intenzione, finchè la gherminella si scopre, i volontari vanno via, le donne divorano le lagrime per non rendere più amaro il distacco, e ognuno fa il suo dovere meglio che può.

Tutto per la patria fu accolto a Roma con fragorosissimi applausi, ed era naturale. A quel pubblico uscito allora allora dagli artigli della censura pretina, e liberato di fresco dal bavaglio francese, non doveva parer vero di urlare a piena gola i primi evviva a chi parlava alto di patria e di libertà.

Nessuno va al campo ebbe lieta accoglienza a Firenze, dove abbiamo imparato a salutare con affetto i volontari onesti che fanno il debito loro senza credersi semidei destinati all'apoteosi; e dove sappiamo ormai che pensare degli altri tanti che ciarlano assai, si battono poco, e tornati a casa a suo tempo.... non ne parliamo altro per carità.

Le recite del *Duello* (nel 1874), e poi delle *Due dame*, suscitarono la questione della uniforme militare sulla scena. Ne riferiamo più oltre la nota, curiosa oggi come segno dei tempi. Mentre se ne discuteva ancora nel 1882, fu rappresentato un bozzetto d'argomento militare, di cui riferiamo notizia, perchè è una delle più garbate derivazioni dai bozzetti del Ferrari.

La scuola della Nazione

Scherzo in un atto in versi, di Alfredo Martelli

20 Giugno 1882.

Poche sere or sono, la compagnia italiana ci chiamava alla prima rappresentazione di uno *scherzo in versi,* del signor Alfredo Martelli, che è ufficiale nel duodecimo reggimento di cavalleria (Saluzzo), e che rallegra le fatiche del servizio militare cogli studii della letteratura drammatica.

Il giovane autore ha avuto un'idea felicissima. Ha portato sulla scena un caporale di fanteria, *Renato,* che torna a casa dopo quei tanti anni di servizio; e viene a ritrovare la *Zia Veronica,* unica superstite della sua famiglia, e niente affatto lusingata dall'idea di finire i suoi giorni in compagnia di quel ragazzaccio turbolento e irrequieto. Era già una forca quando partì pel reggimento... dissipato, violento, senza nessuna voglia di piegare la schiena alle dure necessità del lavoro, ignorante e presuntuoso, irrisore perpetuo di ogni persona e d'ogni cosa rispettabile... Dio sa quanti altri vizi e quante altre sgarbate abitudini avrà imparato in caserma!... Dio sa che spropositi, che sguaiataggini, e che bestemmie ereticali usciranno da quella bocca!... La *Zia Veronica,* povera vecchierella, aspetta l'arrivo del nepote, come si aspetta una scarica di grandine o una frana di calcinacci tra capo e collo!...

Renato arriva, e colle sue buone maniere, colle sue carezze affettuose, colla sua gaiezza imperturbabile temperata dall'abitudine dell'obbedire, conquista in un batter d'occhio tutte le simpatie della *Zia Veronica.* Partì un discolo e ritorna un giovanotto morigerato e pieno di eccellenti propositi; andò via scioperato, trascurato e riottoso... adesso torna innamorato del lavoro, curante della nettezza e

della pulizia, ingegnoso nel rimediare a ogni cosa; e tollerante, e ben educato, e istruito abbastanza per tenere la corrispondenza della Zia, e per leggere a veglia le storie che concilieranno il sonno alla povera vecchia.

Che miracolo!... Ed è il reggimento che ha operato in pochi anni una sì salutare trasformazione!...

La commediola non comporta altro intreccio ed è — come vedete — d'una semplicità che rasenta l'indigenza. I versi martelliani — oh! molto martelliani — hanno tutti le loro brave quattordici sillabe... all'incirca... e gli accenti sempre al loro posto, o giù di lì... Il dialogo è proprio quello di tutti i giorni; senza scusare, diminuire od accrescere nulla di nulla. Ma c'è tanta ingenuità in quei personaggi; tanto buon sapore casalingo in quell'unica scena; e il quadretto è d'una verità così evidente... e così consolante... e gli episodii sono così aggraziati, che bisogna applaudire per forza le ottime intenzioni e i lodevoli sforzi del signor Martelli; e rendergli grazie infinite del servizio che rende al suo paese con quella buona scenetta, che è in tutto e per tutto una buona azione.

Il pubblico fiorentino ha salutato con lunghi applausi la *Zia Veronica* e il caporale *Renato*... Ottimo caporale!... E dire che la Questura (imprudente!...) gli voleva levare i galloni!...

TEATRO MODERNO

I

LA COMMEDIA SOCIALE

Prosa [1]

Commedia in 5 atti

12 Gennaio 1859 [2]

Ci sono dei momenti, o signori, in cui l'ufficio del critico diventa un molto diabolico ufficio. Sulla fine di un tempo di decadenza, come il nostro, il periodo di mezzo che segna l'abbandono del vecchio ed il principio di un ordine migliore di cose e di idee, è un periodo difficilissimo per tutti. Spaventa gli autori il bisogno di lottare contro la corrente e, attaccate di fronte e risolutamente le depravate tendenze di un pubblico malavvezzo, impegnarsi con lui in una guerra tremenda a cui tutte le forze non reggono. Gli attori innanzi ad un pubblico freddo e mal disposto, debbono spesso rinunziare al piacere di sentirsi applauditi, e buon per loro se la freddezza della platea non invade il palco scenico e non li spinge a tradire le speranze del povero autore. Il pubblico è sorpreso, inquieto, uggioso, qua e là si sente trascinato all'applauso da quel senso intimo del bello che pur non soffocarono interamente le stranezze francesi nelle menti italiane, ma dopo tutto si trova minore del lavoro che gli è presentato, sente le sua ignoranza e mette muso.... E la

---

(1) Rappresentata a Milano, settembre 1858, dalla compagnia Domeniconi; a Firenze dalla stessa, al Teatro del Cocomero (oggi Niccolini) gennaio 1859; a Roma dagli Accademici Filodrammatici, ottobre 1858.

(2) Dal "Carlo Goldoni„ Giornale Drammatico Anno I, N. 18.

critica? La critica è completamente fuori strada. Messa da parte la vecchia unità di misura con cui si ricercavano da capo a fondo le solite produzioni teatrali che ogni giorno più scivolavano dal male nel peggio, si trova costretta ad allargare il campo delle idee, a sentire e pensare più altamente, a uscire infine dall'antico modo d'essere e accomodarsi al novello.

Prosa, commedia in cinque atti di quel Dottor Paolo Ferrari che ormai i pubblici d'Italia conoscono ed amano tutti.... anche quando sono sempre troppo ignoranti per intenderlo bene, *Prosa* è uno di questi arditi lavori che scendono in campo a spezzare un'altra lancia contro le pazze frenesie e le strampalate creazioni straniere in mal punto calate a inselvatichire le gentili menti dei nostri pubblici italiani. Dalle altezze della commedia storica, il dottore modenese passò alla semplice debolezza della commedia sociale, che è maestra al nostro tempo col dipingere gli errori di noi medesimi, che senza porre a modello le grandi e civili virtù de' padri nostri, ci strappa di sull'orlo del precipizio facendoci vergognare onestamente de' vizi e della grettezza di noi, piccoli nepoti imbastarditi. La mancanza di commedia sociale andava lamentandosi in Italia fin quando fu data la prima opera a questa faticosa impresa della rigenerazione del teatro italiano, e più che lamenti, anche lodevoli sforzi si fecero, non vogliamo cercare con quale vanto di gloria, ma certo con molta ricchezza di buona volontà e di coraggio. Ma la commedia sociale difficile sempre e per tutto, oggi ed in Italia io credo difficilissima.

Il pubblico italiano che frequenta il teatro, per lunga consuetudine avvezzo a vedersi trasportato per tre o quattr'ore in un mondo che non è il suo, non cerca sulla scena la fedele riproduzione della vita, e gl'insegna-

menti morali che ne derivano logicamente, ma vuol assistere allo svolgimento di un fatto straordinario qualunque, ove si mettano in giuoco forti passioni, ove si muovano personaggi interessanti per grandi vizii che si riabilitano poi in grazia di una piccola virtù, e poco importa se queste passioni sono fuori dell'umana natura, se questi personaggi non vivono, non si aggirano nel nostro paese, e neanche in altri paesi conosciuti.... bastano al pubblico tre ore di sovraeccitazione, di delirio, di ubriachezza.... poi ciascuno esce, ritorna tranquillamente alle occupazioni della vita d'ogni giorno che è l'antitesi perfetta della vita del palcoscenico, senza accorgersi neppure di questa enorme differenza, nè de' tristi effetti che ne discendono. Per il pubblico italiano il teatro avea finito d'essere uno specchio, ed era divenuto una lanterna magica, un vetro di fantasmagoria. Ciò posto, la commedia sociale poteva tentarsi, ma ci voleva un uomo di gran mente e di gran cuore, che avesse poi, come complemento necessario di queste due qualità, una volontà di ferro, e un sangue freddo impertubato. Io credo per me che quest'uomo sia Paolo Ferrari. Ei s'è fitto in testa di ricondurre il gusto nella retta via, e v'è riuscito in parte.... e più vi riuscirà. La *Prosa* ce ne dà un po' più che la speranza.

Che cosa ci voleva per fare intendere al pubblico che le stranezze de' pazzi cervelli oltramontani non erano nè il vero, nè il bello, nè il buono, ma un bugiardo accozzo di vero, e di falso, di pessimo e di buono, di possibile e di impossibile, un caos, una contradizione, una follia? Che cosa ci voleva per dimostrare come i Francesi e i seguaci della loro scuola, impazienti di quel freno che a Dante faceva dire:

Non mi lascia più ir lo fren dell'arte,

o annoiati di copiar la natura, si son fatti un mondo apposta per sè, si sono inventati delle passioni nuove, hanno dato corpo alle larve della loro sbrigliata fantasia, e ci hanno messo innanzi quello che non è, che non sarà, che non può essere mai? Che cosa ci voleva per dire al pubblico: Bada, tu corri alla rovina, è lubrica la via nè il precipizio è lontano. Bada, tu sei vicino a guastarti il cuore, a imbastardirti la mente, a isterilirti l'intelletto! Tu sei vicino a perder la bussola nel mare magno degli errori e ti troverai poi lungi dalla riva quando non sarai più a tempo a tornarvi? Bastava forse il ricantare gli insegnamenti, tante volte e inutilmente ripetuti, a ricondurre a poco a poco la commedia italiana entro i suoi confini naturali, blandendo pur tuttavia i vizii del pubblico, accomodandosi a' suoi gusti, contentandosi qua e là di guadagnare qualche cosa e sperando pel resto nell'avvenire? Io son d'opinione che no. — Nella piaga voleva adoperarsi il ferro rovente.

Bisognava metter sotto gli occhi a questa gente ingannata le orribili conseguenze della maledetta illusione, bisognava sbatterle sul muso, come diceva quella buon'anima del principe di Canosa, gli stracciati orpelli di questa vita bugiarda, bella in apparenza di così splendida poesia, brutta in realtà di mille schifose passioni, di mille miserie ridicole. E questo è lo scopo della commedia del nostro Ferrari. Dimostrare a tante anime ardenti, a tanti vergini cuori tratti in errore dietro le gonfie declamazioni d'una scuola falsa e cattiva, come mal si creda entro le domestiche pareti, nella quiete della famiglia, fra i placidi studi d'una letteratura nostrana, tronca l'ala all'ingegno potente del giovine poeta, chè anzi quella pazza bramosia della procellosa vita che l'altrui sciocchezza dipinse così ricca di poetiche ispirazioni, sia veleno all'intelletto, e di rovina in rovina conduca al di-

singanno, al dubbio, allo scetticismo, alla disperazione.... e anche un tantino più in là qualche volta. Or come raggiungere questo santissimo scopo? Era mestieri partirsi dal principio opposto a quello di cui si servono i nostri buoni vicini d'oltre Alpe. Per essi la ricetta è della massima semplicità. *Recipe* un giovinotto, o una donna che ti stia a rappresentare la quintessenza di tutti e sette i peccati mortali, mescolate a tutto questo, giù in fondo al quinto atto, una piccolissima virtù che ci stia come un versetto della Bibbia per epigrafe a una novella del Batacchi, fate di quel personaggio un protagonista, e servite caldo. Nel caso nostro si trattava di far tutto al contrario. Bisognava esporre agli occhi del pubblico un giovane d'ingegno, chiamato da natura a grandi cose, da una falsa idea del buono e del bello, apparata a coteste scuole infernali, condotto a soffocare nel suo cuore ogni voce di virtù, e nella sua mente ogni slancio di genio, e a sdrucciolar velocemente di scalino in scalino in quella cloaca di bassezze e di mali che avea voluto e creduto di fuggire. Tale è Cammillo Blana, principale personaggio della commedia *Prosa*. Da natura egli aveva sortito fervido ingegno e vivace fantasia, nel primo arringo giovanile aveva già ottenuto que' facili trionfi che ove sieno nobile sprone al cuore bennato, divengono arra di glorie più vere e più durature, ove poi risveglino l'orgogliosa fiducia di sè medesimo sono peste d'ogni altra peggiore. Unito in matrimonio con una contessina Elena Villabosco, non ricca, ma giovane, bella, amorosa e bastantemente istruita, vedeva già da un anno bamboleggiare per casa una fanciulletta gentile, delizia del nonno, il vecchio Blana, uomo colto, onesto, e perchè onesto tranquillo, cui dopo la morte della moglie non restava conforto alla tarda vecchiaia altro che il vedere la felicità de' figli e de' nipoti. Ma

la tempesta si addensava sopra i bianchi capelli del vecchio venerando e sulla bionda testa della sposa innocente. Cammillo aveva viaggiato, e lontano da' suoi paesi avea studiato nelle scuole di Francia la moderna letteratura tal quale la insegnano que' filosofi novelli a cui solletica il cervello l'assioma d'estetica *Le laid c'est le beau.* Collo spirito infermo e travagliato da sogni di gloria, di vita avventurosa e romanzesca, di viaggi interminati in cerca d'impressioni bizzarre, Cammillo tornato sotto il tetto paterno bestemmiò la quiete della famiglia e la monotonia delle diuturne scene di casa. L'umiltà delle cose domestiche gli muoveva la bile. Egli era nato alla gloria, egli era educato ad esser poeta. Sentiva il bisogno d'un orizzonte più largo, d'un campo d'azione più grande; ci volevano per lui sensazioni sempre nuove, emozioni forti e succedentisi rapidamente, viaggi, donne, amici, allegria, un correre alla matta in cerca d'un soggetto per una poesia, un cambiare ogni momento di scena: ora sulle vette nuvolose dei monti, poi, sdraiato sulle panche d'un'osteria, più tardi mollemente adagiato sui morbidi cuscini del *boudoir* d'una gentile signora, amori, libertà, vino, denaro e.... e pazzia!!!... Ma la moglie e la figlia erano ostacoli insormontabili.

Ond'è che Cammillo covava il suo malumore che spesso si traduceva in tronche esclamazioni, in impazienze mal represse, in ironie peggio velate, in malegrazie sempre più patenti. Era ogni giorno uno starsene ingrugnato, un restare muto per dell'ore intere, un leggere attentamente.... troppo attentamente, certe lettere misteriose che non garbavan punto a nessuno. La moglie, messa in sospetto, stava già in guardia e dava l'allarme a quel buon uomo del suocero. Il quale, dacchè ogni diritto ha il suo rovescio, era proprio l'antitesi di quella forca del signor Cam-

millo, e rifugiato nella serena coscienza del galantuomo vicino a rendere i suoi conti a chi di ragione, guardava con occhio compassionevole le umane follie e la pretendeva a stoico. Però sotto quella corteccia di apatista si ascondeva l'uomo di cuore, e faceva capolino ogni tanto la tenera sollecitudine dell'amoroso padre di famiglia. Intanto che il diavolo soffiava su cotesto fuoco, eccoti per far divampare a un tratto la fiamma, l'arrivo in casa di un tal Boisapre, francese, giovine letterato, buona pasta d'uomo in fondo in fondo, e amico di Cammillo le di cui lettere lo avevano fatto avvertito della malattia che il poetino celava in fondo del cuore. Era il giorno onomastico di Cammillo e il vecchio e la moglie eran iti a preparargli la festa. Solo con Boisapre, il marito annoiato dà sfogo all'amarezza rinchiusa fino a quel punto negli imi precordii, e mette a nudo lo scoraggiamento ed il dubbio che gli opprimono l'animo. Ridotto a far la parte di marito e di padre, il lato ridicolo gli si presenta sempre il primo in ogni cosa, il gelo della casa paterna gli ha fatto perire in erba i frutti dell'ingegno isterilito, le infantili grida della sua bambina gli irritano i nervi, e lui poeta opprime soffocante atmosfera di maledettissima prosa. Tentò poetizzare l'affetto di padre e fece versi per la figlia... ma fu nulla. Quei versi, riletti poco fa dalla moglie lo hanno ancor più mortalmente annoiato. Eppoi... eppoi... c'è un amoretto alla sordina intavolato in un suo ultimo viaggio; una Teresa, moglie divisa dal marito, un angiolo, una Saffo in crinolina, la poesia in abito da viaggio che lo chiama a raggiungerla... indovinate mo dove... alle Termopili. Ahi!... greca fede d'una Teresa! — Amori e viaggi, viaggi ed amori, poesia di donne, di luoghi, di emozioni, di tutto... questo è più di quanto ci vuole per sedurre Cammillo. Ma la moglie è là, quella moglie che

non gli ha portato in casa un soldo, e alla quale ei darebbe tutto il suo... e anche quello degli altri se mai diventasse suo, perchè lo lasciasse libero una buona volta, non gl'imbrigliasse la fantasia, non gli facesse da spegnitojo alla fiaccola del genio, non gli troncasse tutta intera la vita con quel domestico giogo di ferro. E mentre Cammillo intuona a Boisapre questa bella canzone, la moglie e il vecchio son lì, lì dietro, immoti, tremanti, pallidi di stupore, d'indignazione, di dolore; venuti per festeggiare lo sposo ed il figlio, e inchiodati nel fondo dal suono concitato delle parole del poeta. Sasso gettato e parola parlata non si ritirano indietro; bisogna bere il calice fino alla feccia.

La moglie avanza, e il suo aspetto sconvolto insegna a Boisapre, che invano si è opposto alle tristi inclinazioni dell'amico, il momento di partire. Amore tradito, orgoglio di casta oltraggiato, delicatezza di altera donna conculcata parlano per bocca di Elena. Ella finisce annunziando la determinazione di separarsi da suo marito. Cammillo è rimasto muto, il vecchio Blana è troppo galantuomo per chiudere le orecchie alla logica tremenda della sposa di suo figlio. Eppoi ogni tentativo riesce vano; anzi, appena si fa motto di provvedere alla piccina, Elena, uscita un momento, torna e fa noto aver mandato innanzi la figlia ad una sua parente, presso la quale essa stessa fra poco si ritirerà. E l'effetto non tarda a seguir la minaccia. Il vecchio Blana, fra lo stoicismo e il dolore combattuto, tratta come si merita quel pazzo crudele del signor figlio, lo affretta a tor su le sue robe, e pulitamente, incitandolo a' viaggi, lo mette fuori di casa. E quì è fine al primo atto della commedia, bello di così grandi e peregrine bellezze che basterebbero sole a far di questo lavoro, una commedia eccellente.

Al secondo atto il termometro della poesia

è sceso ormai di qualche grado sotto zero. L'illusione dei viaggi è sparita. Cammillo e quella Teresa, ingannatrice sirena, hanno passeggiato il loro amore alle Piramidi, alle Termopili, in Palestina, e il poeta fantastico, oltre all'essersi trovato piccino piccino in faccia a quelle reliquie d'un tempo che non avea nulla che fare colle idee francesi del giorno d'oggi e d'ieri, aveva poi sentito tutto il peso de' mille incomodi di quella lunga giravolta di luogo in luogo, e notti insonni, ed erte faticose, e muli, e postiglioni, e bagagli, e diligenze, e tappe fòrzate, e ladri ostieri, e cibo malsano. E la borsa?... Insieme ad ogni scudo ad una ad una scappavano via dal cervello le illusioni dorate de' viaggi e delle impressioni di essi. Che rimaneva nella testa dopo tanto cammino? Nulla. E nella borsa? Nulla. Ma e il cuore? Oh, sì, giusto il cuore. Teresa era bella e buona, e per fare un *duo* con Cammillo nelle declamazioni poetiche non c'era male. Scriveva un giornale di viaggio, e ci segnava tutte le foglie d'alloro che offriva al compagno, e tutti i versi che il poetino improvvisava. Ma poi... in conclusione... Cammillo che voleva qualcosa più che foglie d'alloro, s'era avvisto che non era tutt'oro quel che splendeva, e fatti i conti, valeva più il giunco della carne. Dunque, resultato dei viaggi, incomodi, debiti, freddezza in amore e noia, noia mortale... insomma prosa!... E il poveraccio avea fatto tante miglia per fuggire la prosa, e cercar la poesia!...

Sceso un gradino nella scala dell'illusione bisogna salirne un altro in quella dello scetticismo, e due in quella del vizio. Dunque ora Cammillo grida ad alta voce che la poesia ne' viaggi e negli amori è una chimera, che il dramma diventerà presto un fossile da museo perchè la commedia è la regina del mondo. Restano per ora nel dominio della poesia, la gloria letteraria, il mondo degli artisti, i

facili amori, la vita di ciò che si è chiamato *bel mondo,* appunto perchè è un mondo molto brutto, il *Demi-monde* dei Francesi, il mondo *interlope* degli Inglesi. Cammillo perciò scrive tragedie, conosce cantanti, attori, giornalisti... e perfin saltatori, e senza romperla con Teresa, si accomoda a far casa comune (con quel che segue) con una cantante piuttosto bellina che si chiama Vittoria Trabellini.

E qui la voce chioccia d'un critico di platea mi rompe... il racconto in sulle labbra. Per Dio, per l'intervallo di un atto il salto è troppo grosso. Andare e tornare... e per di più essere stato in giro tre anni! Oh! l'unità di tempo e di luogo!... O Aristotile schiaffeggiato! — Rispondiamo. — Prima di tutto chi appiccicò ad Aristotile questa bella invenzione dell'unità di tempo e di luogo sapeva di greco quanto d'irocchese. Il povero Stagirita non s'è mai sognato certe regole, e certe idee. Tutt'al più ce le messe come un consiglio, tal'e quale la verginità nel Vangelo, ma farne un precetto? Neppur per ombra. Unità di tempo e di luogo sono figlie dell'unità d'azione la sola necessaria e indispensabile. Quando un personaggio interessante ti salta a piè pari certe distanze di tempo e di spazio, tu spettatore, hai diritto di domandargli conto di ogni cosa, e di sentire il suo racconto. E se questo racconto ti svia la mente in altri fatti estranei a quello che si svolge innanzi ai tuoi occhi, l'unità d'azione è perduta e il buon senso ne soffre. Di quì discendono le unità di tempo e di luogo e tanto si richiedono in una buona commedia, quanto bastino a far salva la necessaria unità d'azione. Quanto alla necessità di accomodare la durata dell'azione a quella della rappresentazione le son novelle da contarsi a veglia. A chi dimandasse tanto si potrebbe rispondere coi versi di Carlo Porta milanese

Inscì, madamm, col bust di sò unitaa
Se rescìa i temma, se stringa l'azion,
Deventa tutt coss suppa, e pan bagnaa,
Se streng, se imbruga l'immaginazion,
E 'l camp de la natura inscì spaziôs
El va tutt à fornì in d'on guss de nôs.
Inscì per strengegh sù in vintiquattror
On fatt che nol pò stagh in quel pocch spazzi,
O gh'el sciabelen giò de guastador,
O gh'el fan cantà sù comè 'l prefazzi
Con de quij soliloqui de repezz,
Che fan poeu parì on'ora on mes e mezz.
E sì, madamm Bibin, che dal moment
Che trè ôr ghe sommejen vintiquatter,
La podarav mo anch comodament
Mett de part el penser d'ess in teatter,
E figurass inscambi de passann
Trenta, quaranta, on mès, magara on ann.
Perchè se in d'ona fiasca d'on boccaa
L'è assee brava, madamm, de fagh sta dent
Mezza zaina de pù del mesuraa,
La pò anc vess capazza istessament
De faghen stà ona brenta, e s' el ghe par
Magara el lagh de Comm, magara el mar.

Tutto ciò ben inteso, interpretato colle debite restrizioni. Ma torniamo alla nostra favola.

Cantanti, attori, giornalisti, *et genus omne,* si aggirano, si agitano in casa di Teresa, dopo il viaggio riunita a quel babbeo del marito Mauro; casa equivoca, casa del solito stampo delle case *che tengono società* (frase modernissima di parole belle quanto la cosa) ove ogni persona va e viene senza che altri cerchi o domandi perchè o come mai. Così Cammillo venendo a far la corte a Teresa v'incontra la Vittoria e fin sospetta che costei lo tradisca per Mauro. Così Giorgio Barieri, giornalista teatrale, scherza con Vittoria dapprima, poi in suo favore si adopera onde ella sia liberata da una rivale pericolosa, una can-

tante, Mistress Clara Blavinstone, di cui prima si era annunziata la morte, ora l'arrivo imminente. E qui a modo di parentesi sia detto come fin dalla prima scena del primo atto si parli d'una sorella gemella di Elena Villabosco, a lei somigliante in modo da ingannare i più astuti, già celebre nell'arte sotto il nome di Clara Blavinstone. Questa Clara adesso deve venire in Milano, raccomandata a Teresa da alcuni suoi amici, e alla Vittoria Trabellini dà ombra. Ognuno intende alla prima che la Clara è morta davvero, ed Elena, esperta di musica, ne ha preso il nome ed il posto e di trionfo in trionfo giunge a Milano, ove è seguita e corteggiata da quel Boisapre, amico di Cammillo che ha veduto Elena per un solo istante ed è ingannato perciò dalla prodigiosa somiglianza delle gemelle. E quì comincia a intrigarsi il nodo della favola. Camillo riconosce la moglie, ma la moglie non vuol riconoscere lui e lo tratta con dignitosa indifferenza, o con mal celata ironia; il vecchio Blana, che già cacciò il figlio perchè i disinganni del mondo gli fossero amara ma salutare lezione, e sotto quella rigida maschera d'uomo severo, è poi d'accordo con Elena per tornare il figlio al dovere, annunzia al poeta disilluso, al tragèdo fischiato, all'amante volgare, ch'egli è anche un uomo rovinato, e per di più interdetto, onde gli *amici* ne ridono, i nemici ne godono, le donne lo abbandonano... e i creditori lo perseguitano. Tutto ciò è prosa, bassissima, abietta, pedestre prosa e nulla più. Tutto calcolato ce n'era meno a casa, e pur Cammillo ne uscì in cerca di poetiche inspirazioni. Vittoria Trabellini, saputo rovinato l'amante, e per giunta scoperta la tresca con la Teresa per opera del marito Mauro, si accomoderebbe a partire per Londra con lo Zio saltatore (sir Jarwick) in luogo di Elena che dovea partire e non voleva. Cammillo esasperato, fremente, esalta-

to, trascende al giuoco, si scalda con un giornalista venale, insulta Boisapre, il saltatore, e quanti lo stuzzicano, accetta sfide da tutti e parte con fisso in mente il pensiero di uccidersi, se nessuno de' suoi avversari lo stende morto sul terreno. La dimane però, calmata l'ira della sera, Cammillo guarda alla sua situazione e trema di spavento. Una donna compromessa (Teresa), un'altra tradita da lui che or lo tradisce a sua volta (Vittoria), due o tre affari di onore per la mattina... ed ei non può uscire di casa perchè in istrada sono appostati gli uscieri mandati da' suoi creditori. E' prosa questa?

Ma v'ha chi veglia per lui, pur serbando l'apparenza d'un indifferentismo eccessivo. Elena viene a trovare fino in casa il marito, in quella casa ov'egli albergava colla druda. Di lì, al solo scoprire il suo vero nome, e chiamarsi moglie di Camillo, caccia la cantante impudica, e la moglie colpevole, e queste donne dal fango ove sono cadute trovan pur tuttavia amare parole che gettano nel partire in sulla faccia al poeta. Soli Elena e Cammillo, la onesta moglie rimprovera lo sciagurato marito, e fra i due disonori che lo attendevano salvandolo dal maggiore, gli annunzia infine ch'ei può uscire di casa e non mancare alle leggi dei duellanti!!!... A Cammillo, ferito, si apre la casa del pietoso genitore. E lì dal dubbio mortale, dallo scetticismo tremendo, dalla disperazione estrema, all'arrivo di Elena, lo salvano que' medesimi versi ch'ei già compose per la nascita della sua bambina, ora recitati dalla bocca innocente della figlia medesima.

È questa la lunga tela della commedia del Ferrari. Qui ogni cosa è a suo luogo da sommo ad imo e tutto procede con tal rigore di logica che talvolta l'estetica ne rimarrebbe sacrificata se il carattere degli avvenimenti rappresentati non fosse tale qual'è. Riguar-

dando a parte a parte il lavoro, esso è pieno di così care bellezze che sarebbe lunga impresa il ridirle una ad una. Il primo atto è un poema. La scena di Cammillo con Boisapre, il momento della separazione, sono trattati con tal maestria da non desiderare di più. E dopo un tale primo atto non cade il secondo, di genere affatto differente, ove le passioni forti e fortemente sentite cedono il posto ad una piana e fedele dipintura della insipida vita che si mena in certe case, della bassa prosa che è in certe famiglie.

E questa, a mio credere è grandissima difficoltà che impone al pubblico due atti paralleli, il primo de' quali, eccellente in un genere, ha elevato il *diapason* sino alla più alta nota della passione, l'altro, bellissimo in un genere diverso, lo fa discendere, senza raffreddare l'interesse o annoiare l'attenzione fino ad un tuono relativamente più basso. Gli avvenimenti che si rappresentano per lo più sulle scene serbano, generalmente parlando, la legge di progressione salendo dal meno al più, e mostrando come dal semplice vivere d'ogni dì, si aggruppi, si stringa, si sciolga un nodo qualunque per cui si arrivi ad un avvenimento importante. Ma nella vita non è sempre così. Spesso nelle famiglie, quando meno si aspetta, scoppia come una bomba una notizia, una scoperta, un avvenimento straordinario che cambia il modo d'essere di tutti i componenti la famiglia, e la mette in uno stato eccezionale. E come nell'altro caso dal semplice vivere di ogni giorno siamo saliti ad un avvenimento importante, così in questo, da un avvenimento importante si deve necessariamente discendere gradino a gradino fino a ritornare al semplice vivere d'ogni dì. Questo è logico, non c'è dubbio, ma estetico, no. — Il pubblico si lascia facilmente vincere dalla noia ove un interesse sempre crescente non ne tenga desta l'attenzione. Se l'interesse inve-

ce di crescere, scema, il pubblico si addormenta, o se ne va. E' dunque mestieri, dovendo porre in iscena un fatto di quest'ultima specie, creare tali difficoltà, tali inciampi, per ritornare alla vita normale, che il riuscirvi sia veramente un importante avvenimento, e i tentativi costituiscano un intreccio capace di interessar gli uditori. Vi è riuscito il Ferrari? Rispondano gli applausi del pubblico... di quel pubblico i cui meriti però non possono riparare tutti i torti, ond'è ch'io debbo oggi parlare severe parole a' suoi orecchi.

Nella sala del « Cocomero » io ho diritto di trovare un pubblico colto intelligente, spoglio di pregiudizi e di gretterie indecorose. Egli ebbe già questo nome e i suoi giudizi ricercarono sempre tremando attori ed autori. Ora, pubblico gocciolone, tu ritorni un passo addietro come nelle novelle della nonna, e ti studi di sciuparti il passato, di farti rider sul muso nel presente, e di farci perdere ogni speranza nell'avvenire. Che tu non intenda certe finezze, certe delicature di dialogo nelle scene del Ferrari, questo ti sia concesso. E' scuola nuova a cui da un pezzo in qua tu non eri punto avvezzo, e da questo lato l'è tutta una educazione da cominciare. Ma che tu non senta risuonarti giù nel cuore profondo quello che è espressione di sentimento generoso e civile, accoppiato a' più eletti modi dell'arte, pubblico del « Cocomero », questo è quanto non ti sappiamo perdonare. La scena del quarto atto fra Camillo e Boisapre, quando quest'ultimo ricusa di battersi, e sollevandosi a parlare di più sacrosanti e universali interessi che le meschine dispute di rivali, scaglia la prima pietra contro queste porcherie di odii o di antipatie fra nazione e nazione, di cui non si vergognano certi progressisti moderni, è una scena così riboccante di drammatiche bellezze, e di aspirazioni generose e civili, che l'accoglierla freddamente è delit-

to imperdonabile a gente che si grida colta e che pretende di essere civile. Eh via! si tolgano una buona volta di mezzo queste grettezze di nazionalità, che se nella politica, ove però son più dannose, si voglion pure lasciare, le si bandiscano dalle lettere o almeno almen dalle arti che sono universali di natura loro. E chi lo disse non era un'oca.

E giacchè siamo al quarto atto, che sempre è parso, ed a tutti, il più freddo, io per me, se ci ho a metter bocca, io lo trovo forse più bello anche del primo. E questo dico di fronte all'artifizio drammatico, che alcuno non fraintendesse. Qui il nodo si aggruppa, si stringe in molto mirabile modo, e quando pure si scioglie lascia sempre nell'animo un dubbio tremendo. Tutte le situazioni sono bellissime, quella poi di Cammillo dalla presenza di Teresa e di Vittoria contrariato, combattuto dal pensiero del vicino duello, necessitato fin dalla prima scena ad uscire di casa per riparare a mille mali, e inchiodato lì dagli uscieri appostati, è nuova, ben trovata ed esposta egregiamente. Elena, che pure ama sempre il marito, è venuta a salvarlo, ma da ogni cosa non può. E' nobile di nascita, altera per indole, e per partito preso severa, quando anco potesse non vorrebbe. O Camillo mancherà alle leggi dell'onore mancando all'appuntamento per battersi, o uscendo sarà poi arrestato come debitore. Elena toglie via la seconda probabilità, la prima non vuole nè può.

Intanto ella, venuta senza un soldo in casa Blana, paga i debiti all'altero signore, intanto ella a cui si era domandato come porterebbe, separata dal marito, il nome dei Blana, fa a questo nome l'elemosina, e lo salva dal disonore. E questo perchè ella, nel caro e dolce sentimento materno ha trovato forze per farsi un gran nome nell'arte, per creare dal nulla una fortuna alla figlia. Questa, questa

è vera poesia! Arroge un dialogo or serio, or vivace, la scena del brillante con la Trabellini, e quanto altro sarebbe troppo lungo a ridire, e il quarto atto si mostrerà quale è, un degno emulo del primo. E il terzo? L'ultima scena del terzo, ricca di vena drammatica e comica, nella passione violenta tenuta entro i confini della convenienza e del decoro, nel resto piena di sali graziosi e di onesti lepori, è anch'essa una delle più felici del teatro italiano. Giustificata, come ho fatto, la scena violenta che fa Cammillo al giornalista Torbi, mi resta a dire di quello che chiamano un brutto servizio del giornalista Barieri all'amico Cammillo, dico lo svelare i suoi rovesci in teatro, le sue vergogne di debiti, il suo aver moglie e una figliuola, e anco in termini e in modi da esporlo al ridicolo. E questo si chiama un cattivo servizio? Ma rammentarsi bisogna che Barieri è d'accordo con Elena, e che mettendo a nudo lo stato di Cammillo tende a farlo abbandonare da quelle care gioje delle donne, e in specie da Vittoria che potrà allora partire per Londra in luogo della Elena. Ad ogni modo questa scena è di un effetto sicuro, e conquista il pubblico alla punta della bajonetta. L'ultimo atto comincia con una scena bellissima di disputa letteraria e civile fra Cammillo convalescente e scettico, il vecchio Blana che tenta di scuoterlo, e Barieri che è d'accordo col vecchio. Scena un po' lunga se si guarda dal lato di vista del pubblico, ma necessaria, necessarissima e quel che è più, molto bella. Il resto è egregiamente condotto, e i versi recitati poi dalla piccina sono così gentili e soavemente melanconici che nulla più. In generale poi tutti gli atti sono modello di sceneggiamento, di pratica di scena, di *insieme,* e nel festivo dialogo è tale abbondanza di frizzi e di vivaci risposte che mostrano chiaro come il Ferrari sia troppo superiore a tanti miei signori e padroni che

il bisticcio di parola tengono in luogo di molto venusta cosa.

Dunque non ci sono difetti?... Eh! via.... sto per dire che se non ci fossero la commedia non sarebbe così bella. Per esempio, se stesse in me io non metterei così spesso in bocca a Cammillo parole che accennino al suicidio. Esso le ripete un po' troppo. Nè vedo poi abbastanza chiaramente giustificata la disparizione di Mauro e di Boisapre. E convengo che la presenza del saltatore Jarvick in casa della Teresa, benchè in parte scusata dall'osservazione di Barieri, e dal genere della conversazione, è pure un po' troppo forte. E metterò nel conto dei difetti certe scene bellissime, che pur sembrano un po' tirate e un po' lunghe, e minacciano di raffreddare l'uditorio.

Quanto ai caratteri io non ci trovo che da lodare. Si è detto i due Blana caratteri non veri, e perchè? Innanzi tutto nell'arte, imitazione e non copia, è vero il verisimile, nè perchè ogni giorno tu non batti il naso contro un individuo della tempra di que' due tu dirai ch'essi son falsi. Nella tragedia, per esempio, che è insomma epopea, ogni carattere rappresenta un tipo, un modello, un dato ideale piuttosto che un individuo, e allora come è facile il tratteggiarlo, così anche al pubblico è facilissimo riconoscerlo, e di subito gli assegna il suo posto nelle passioni umane. Ma nella commedia il carattere è più individuale, e per conseguenza più misto, dacchè ogni uomo ha sempre in sè qualcosa di incerto, di vago, che nuoce all'unità dell'impressione, e perciò è più difficile per l'autore il metterlo in scena e pel pubblico il classarlo. Le passioni po' poi non sono molte, e son sempre le stesse, e se ogni carattere dovesse rappresentarne una sola non avremmo che ben piccolo numero di caratteri. Ma il sommo dell'arte sta nel trovare appunto la verità nell'uniformità, lo individuo nella classe, la specie nel genere, la suddivisione

nella divisione, insomma i caratteri nelle passioni. Cammillo è un misto di cattive e di buone qualità, le buone naturali le cattive acquistate pei mali abiti. Quando le cattive prevalgano Cammillo erra, quando la riflessione ha luogo e si conosce dispregevole, e' vuole affogare nella crapula il sentimento della propria bassezza. Non è il suono dell'oro che per due volte lo fa tornare in sè, perchè nel primo caso si trattava di onore, nel secondo ei vuole uccidersi, saputo il ritorno della moglie, famosa, ricca, e felice. E' il ritornare delle buone tendenze che vincono le cattive. Il vecchio è una varietà del *Burbero Benefico,* nuova, bella, più bella della prima. Grida, minaccia, mostra un viso di marmo, ma sotto mano dà opera colla nuora al riscatto del povero perduto. Elena è altera, risentita, risoluta, ma è moglie, e ama suo marito, ma è madre e ama sua figlia. Barieri è giornalista di cuore buono, di mente sveglia, ma lo hanno sedotto i facili amori, la smania di aver denaro, di sentirsi nominare, di entrare nel gran mondo. E' venale per abitudine, per gusto, per andar cogli altri e come gli altri. Ma poi, sul serio, è capace di una buona azione, e specchiandosi infine in Cammillo torna nel retto sentiero. Tutti ben tratteggiati e conservati fino all'ultima scena.

Si accusano i molti episodi, e lunghi, di diminuire l'interesse, di deviare l'attenzione. Ma che si parla di episodi, signori? Quello che si chiama ammasso di episodi ma pensateci bene è l'azione principale, è la *Prosa,* bassa, schifosa, irruente da ogni lato a circondare lo ingannato poeta. Dove doveva egli dunque trovarla questa tanta prosa da persuaderlo che stava meglio prima, se non nei costumi, nelle parole, nelle cose della gente che lo circonda?

Facciamo fine oramai. — *Prosa* è una commedia sociale, quale non ancora si era veduta sul teatro italiano. Forse non risponde al suo

tipo ideale ma è quanto si poteva, più di quello che si poteva fare oggidì. *Prosa* è una commedia degna dell'autore del *Goldoni* e del *Parini* il quale si trova ad aver fatto con queste tre commedie pel teatro italiano più di quanto abbian fatto finora, molti altri con tutte le commedie insieme. — Ma quanto agli altri speriamo nell'avvenire. Coraggio, perseveranza, e non temere e non vacillare e non indietreggiare. Quello che dice infine il vecchio Blana, e che da Paolo Ferrari si può dire davvero con coscienza e con energia, sia la regola di ogni autore italiano. — E l'Italia avrà finalmente un teatro.

Gli Spostati

Commedia in 5 atti di Michele Uda (1)

26 Febbraio 1859. (2)

Noi lo abbiamo detto le mille volte, o leggitori cortesi, e oggi lo torniamo a ripetere col convincimento di dire una verità: il Teatro Drammatico Italiano si trova adesso in piena rivoluzione. Non sono più i deboli sforzi di un solo, coraggiosamente ostinato a lottare contro le forze terribili delle male costumanze, non è più una sola voce a bandire il nuovo ordine di cose e d'idee a dispetto delle mille gole ululanti di contro il tradizionale: *così faceva mio padre*. Oggi gli uomini nuovi si sono incontrati e si sono riconosciuti, e scambiata una eloquente stretta di mano si sono spinti animosi nella lotta, l'un l'altro sostenendosi come i guerrieri della falange macedone; oggi le voci amiche si rispondono da ogni lato e salutano ovunque i nuovi compagni di sudori e di gloria. Il secolo, checchè ne dicano mille classici piagnoloni che appicca-

(1) Rappresentata dalla Compagnia Romana al Cocomero la sera del 22 Febbraio.

(2) Da «L'Indicatore» di Firenze.

no a lui tutte le colpe vecchie e nuove come abiti a un cappellinaio, il secolo nostro ha fatto nella via del progresso tali passi da disgradarne il colosso di Rodi, e il teatro de' nostri babbi, durato come fidecommesso quasi fino a noi, ha dato in buon punto una occhiata al secolo ed un'altra a sè stesso, e trovatosi rimasto a mezza strada per isbadataggine, per indolenza, per uso invecchiato, ha avuto onesta vergogna della propria accidia e si è mosso... finalmente!... per raggiungere l'astro che gli segnava la via. Ma il cammino è lungo e difficile, nè faranno le meraviglie gli uomini di senno se talora i nobili sforzi non riescono a buon fine, se talvolta fuorviato per caso e' dovrà tornarsene indietro pian piano e rifare i passi inutilmente gettati.

Queste poche parole mi parve necessario premettere, prima di incominciare qualunque ricerca intorno alle ragioni che valsero così repentina caduta della nuova commedia in cinque atti del signor Michele Uda, sulle scene del nostro teatro del Cocomero.

Tempo fa, nel secolo passato, ogni uomo si sforzava di essere contento del proprio stato. Educati da' babbi a non cercare più in là della condizione in cui erano nati, crescevano i figliuoli con quel tanto di cognizioni che bastavano a seguitare i negozi e la casa dell'autore de' loro giorni. Di sensale in sensale discendendo per otto o dieci generazioni, nato un erede all'ultima coppia felice, il piccino veniva su su in mezzo alle cifre ed ai conti, e per *fas* o per *nefas* quella era stoffa da sensale e niente più; poteva esser chiuso in quel cranio il cervello d'un grand'uomo, non c'era verso, e doveva incamminarsi al tempio della gloria per la via della Camera di Commercio... almeno finchè viveva l'amato genitore. Quando poi, dopo l'ultima rivoluzione, l'aristocrazia dell'Ingeno prese il primo posto tra tutte

le aristocrazie, e ognuno potè aspirare a esser qualcosa, nelle menti aperte di fresco a così care speranze un altro eccesso prese luogo, e lo scoraggiamento di ieri divenne la vanità di oggi.

Tutti i babbi, disposti sempre a riconoscere ne' figli i segni di un grande ingegno, sperarono subito anzi credettero certi gli splendidi destini sognati per la loro prole, e mentre prima si condannava spesso il genio a una lunga tortura di ignobile mestiere, così poi si ostinarono i babbi a voler fare un genio d'ogni figliuolo nato di legittimo matrimonio. Non c'è oggi un contadino che non sogni un figliuolo prete e poi canonico e poi arcivescovo, e via discorrendo. Non c'è uno speziale o un droghiere che non voglia un figliuolo dottore, e avvocato, e non lo accompagni colla fantasia per la strada del tribunale fino al portafogli di ministro degli interni. Di qui le educazioni brillanti date alla gioventù, la quale cresce col desiderio di vivere una splendida vita, e muore poi scoraggiata e sfinita se non può raggiungere l'alto scopo cercato. E sulla gioventù si modella oggi gran parte della società. Ogni uomo aspira ad essere quello che non è, e quando non gli è dato essere quello che vorrebbe, e si riman contento al parere, e casca sfinito sotto gli sforzi impotenti. E i guastati guastano, e i corrotti corrompono, come le pere mezze guaste messe nel paniere delle frutta sane, e la piaga si allarga ogni giorno più. Arroge tutti coloro che senza volerlo, per errore, per ignoranza, per caso si trovano lanciati fuori della loro via, e vedrai quale immensa caterva di gente fuori di posto si agita e ribolle nel mare magno della capitale, ove per lo più vanno a finire questi individui disgraziati. Chi è questa turba infinita, come si chiamano questi uomini che si aggirano ogni giorno fra noi? Si chiamano *gli spostati*. Uno *spostato* è un uomo fuori di po-

sto, non già un uomo che ha un posto che non è il suo. Chi ha un posto buono o cattivo, suo o non suo, non può essere uno *spostato*. E' *spostato* quello che cerca brancolando nelle tenebre, la sua nicchia ove rimanere tranquillo, è colui che si sforza raggiungere una mèta lontana ma che è già lungi dal suo punto di partenza, e che in questa ricerca e in questo viaggio si trova costretto a lottare con la corrente, a soffrire, a penare, a vivere in continua guerra, colle persone, colle cose, con sè, col mondo. Poni Gingillino, nato onest'uomo, educato onest'uomo, smanioso di giungere al potere per fare del bene ai suoi simili, costretto a cercarsi una strada ben diversa da quella segnata dall'orribile vecchia e da lei e da quanti seguono la sua via combattuto, attraversato, ferito, già troppo innanzi per indietreggiare senza vergogna, e pur troppo lontano per isperare riposo, ecco uno *spostato,* o io ho mal compreso il concetto dell'autore. Mettere in iscena questa turba diversa di uomini, stigmatizzare i cattivi, riabilitare i buoni, svelandone i dolori e i sacrifici, incoraggiarli nel lungo combattimento, accennar loro, coll'esempio, gli scogli che debbono evitare, guadagnare a questi sublimi sventurati le simpatie delle anime gentili, ecco lo scopo sublimissimo della commedia del signor Michele Uda. Vediamo ora quali sono i mezzi adoperati da lui; diremo poi se essi sono acconci ad ottenere l'intento.

Un signore Barni, vecchio notaio di provincia, uomo tagliato all'antica, tutto casa e studio, rannicchiato fin da piccino nel piccolo mondo del suo paesucolo, avvezzo a vedere ogni cosa dal lato dell'utile, onesto però ed amoroso, avuto un figlio da una cara moglie che indi a poco morì, versò tutto il tesoro degli affetti suoi sul bambino superstite. A lui, già grandicello, procacciò maestri d'ogni maniera, libri di ogni ragione, insegnamenti d'o-

gni genere. Con un corso di studi ben regolati quella giovine intelligenza si aprì alle idee del vero e del bello, e quel giovine cuore palpitò per le belle e generose passioni che sorgevano nell'anima bennata. Più adulto, Paolo si sdegnò delle mille ingiustizie, delle mille viltà, delle mille debolezze di questa vita umana. Gli pareva esser chiamato a combattere contro false e pericolose dottrine; sognò, non primo nè solo, uscir vittorioso da questa guerra, e viver poi tranquillo e superbo della posizione conquistata colle sue fatiche, contento di sè, esempio per gli altri. A questo quadro brillante mancava il fondo.

L'oscura provincia povera, piccina, pettegola, aborrente da ogni novità, non era campo per incominciare la lo[illegible]. Ci voleva la capitale! Ma questo, certo, non era il conto di quel buon uomo del babbo, che col suo fino occhio e coll'esperienza sua aveva già scorto sul viso di Paolo quel desiderio ch'ei non osava tradurre in parole. Una fanciulla orfana, per carità raccolta dal vecchio notaro, Vittorina, si assume l'incarico di annunziare al povero padre l'immutabile risoluzione del figlio. Il notaro non sorpreso ma profondamente addolorato, cerca prima distogliere Paolo dalla pazza idea, ma questi oppone al padre una logica più generosa sì ma non meno vera della sua. Egli rimprovera al padre non già l'educazione ricevuta, che ella sarebbe stata mostruosa ingratitudine, ma le presenti esigenze della famiglia opposte alla educazione passata. Il vecchio freddamente calcolando pone innanzi al figlio questo problema: Data una Società frivola e materiale come la presente, dato un giovine che voglia combatterla coraggiosamente e lealmente ma senza esperienza, senza scuola di vita che avverrà dopo un anno di lotta accanita? E protestando non voler cercar risposta che ad anno finito, congeda il figlio e lo lascia partire. In questa ammirabi-

le scena, l'ultima dell'atto primo, feconda di tremendi avvertimenti ai padri ed ai figli, scritta proprio col cuore, e però, eloquentissima al cuore del pubblico, stà tutto il piano di questa nuova commedia sociale. Io conosco il mondo, par che voglia dire il vecchio notaro, tu Paolo, non lo conosci. Nel cammino lungo e penoso triboli e spine innumerevoli ti ritarderanno il passo e ti faran guerra ed ostacolo molte più bestie che Dante non ne trovasse *al cominciar dell'erta.* Mille volte nei mal'incontrati trivii, incerto della buona via, sarai tratto lungi dalla mèta, e in fin dei conti, spossato, stanco, avvilito, cadrai sulle pietre del cammino, spettacolo miserando ai passanti.

Spostati della platea, tenete dietro a Paolo Barni e guardatevi dall'incappare nei pericoli che egli cadendo v'addita. E dove egli scoraggiato, abbandonerà l'impresa e voi ripigliatela con animo risoluto, dall'altrui esperienza ammaestrati e spingetevi avanti e combattete. Finchè non avranno conquistato il lor vero posto, gli spostati dei principii e del cuore non possono cessare la lotta, ma ciascun caduto lascia al compagno eredità immensa di esperienza, scienza di vita che ei prima non ebbe, e questi ha sempre minor viaggio da compiere e minori ostacoli da sormontare.

E sapete voi quali sono, nel mondo, le più tremende sorti pei poveri spostati de' principii e del cuore? Sono gli spostati delle altre categorie. La Marliani, vedova che dà camere mobiliate, spostata del cuore soltanto, finchè poi trova l'uomo che la rimette al suo posto, innamorata di Paolo fin da quando lo conobbe in provincia, più vecchia di lui, gelosa, brontolona in casa, amata da Paolo prima, poi a grado a grado abbandonata. Una Delfina, cantante fischiata, figlia d'una portinaia, spostata dell'arte, perchè costretta a rappresentare nel mondo la parte di gran dama ac-

canto a un ricco conte San Fiorenzo di antica nobiltà, spostato dell'aristocrazia, perchè dalla sua nuova compagna allontanato dalla gente della sua casta, e costretto a mischiarsi fra persone e costumi che non possono essere i suoi. Un Agesilao Cenci, spostato della famiglia, impiegatuccio a mille e duecento lire all'anno, ignorante e vecchiotto, unito in matrimonio con una nobile decaduta, che suona, balla, si veste, e fa versi egregiamente, ma non sa badare alla casa, trascura i figliuoli, teme di perder tempo o di bucarsi le dita ad attaccare un bottone, e rovina il marito che per contentar la sua Celeste dà balli... poveraccio, e spende in abiti, in rinfreschi, la paga che ha... e quella che vorrebbe avere.

Paolo, giunto in Milano, è unito di vecchia amicizia con Valentino Conti, un caro ragazzo pieno di cuore che fu scolaro con lui a Pavia fino al 47 e poi buttò via il codice per prendere il sacco, e mutò la penna in un fucile per fare un corso di studii d'indipendenza sui campi di Lombardia, quando tutti i giovani italiani ci andarono e ci *persero l'anno*. Valentino tornato di là, non può riprendere i mal cominciati studi, e per bisogno di vivere, messi a profitto i suoi talenti superficiali, si fa giornalista umoristico e caricaturista e romanziere, spostato della letteratura e dell'arte. Con lui Paolo si fa redattore del giornale il *Mefistofele,* e spera, povero illuso, con un giornale onesto combattere il secolo... e procacciarsi da vivere agiatamente. E mano a mano che Paolo sente scemare l'affetto per la Marliani, gelosa sì, ma buona, sincera, affettuosa, di tanto sente crescere l'amore per la Delfina, bugiarda finta, civetta, che da un lato tien Paolo, dall'altro uncina il Barone Franchi, nobile nuovo della famiglia di quel Becero cantato dal nostro Giusti, già usuraio, poi *rubata la collottola al capestro,* fatto nobile e barone, spostato della ricchezza.

Fra questi due amori Paolo combattuto, incerto, or volendo l'uno, ora l'altro dimentica i sui principii, si scorda il giornale, diventa cupo, incapace di fare e di volere, abbandonato dalla Marliani che meditava di abbandonare, e poi povero, indebitato, infelice. E quando vicino a battersi per una svergognata, e ad essere arrestato per debiti, ricomparisce il padre a chieder conto della soluzione del suo problema, il povero illuso china la testa, e sè riconoscendo condannabile, ha però il generoso pensiero di difendere le intenzioni di tutti gli spostati di cuore che rimarranno dopo di lui. Svelati poi gl'inganni della Delfina, tolti di mezzo duello e debiti, scevro d'amori, lontano da passioni terribili, ei ripiglia la lotta sotto migliori auspici e ha fine la commedia.

Or che mai nocque a così vasto e finito lavoro, di così santo scopo cercato con mezzi sì acconci? In esso sono caratteri assai bene tracciati e conservati, intreccio assai complicato, dialoghi italianissimi e scritti molto maestrevolmente.

Più che ogni altra cosa io credo, nocque al lavoro la soverchia lunghezza. Il pubblico non intende di star quattr'ore a sentire una commedia, un atto solo poi che duri pressochè un'ora ed un quarto è un'enormità che ei non lascia impunita. Le lungaggini del secondo atto, resero freddissimo il terzo, e uccisero il quarto ed il quinto che a un pubblico ben disposto sarebber certo piaciuti. E queste interminabili lunghezze hanno poi una forma ingrata e noiosa, che è conseguenza del difetto di esperienza di scena, e si traducono in dialoghi di due soli personaggi, quando l'una coppia succeda immediatamente all'altra, e l'una all'altra discussione.

E giacchè dissi discussione, anche questo è grande difetto della commedia del signor Uda che spesso la discussione prende il luogo dell'azione, e le *spostature* più delicate, quel-

le della mente e del cuore sono sempre discusse, e mai messe in scena, onde il pubblico non capisce un'acca, e perdendosi nel lungo dialogo il nesso che unisce gli atti e le scene, il procedere della commedia apparisce piuttosto fantasmagorico, che logicamente drammatico.

Questo non è difetto di analisi, chè anzi l'analisi ci pare il pregio maggiore della commedia, ove il cuore umano e le passioni che racchiude, sono in quei dialoghi così lunghi, finamente notomizzati ed esposti con una chiarezza ed una lucidità da fare invidia a più lunghe e più grigie barbe di commediografo, ma piuttosto è difetto della sintesi comica, è sbagliata economia di forze che sono nella commedia, cattiva distribuzione di scene e di personaggi che danno ária di uniformità e monotonia all'intero lavoro, onde le discussioni delle diverse parti d'un principio, paiono ripetizioni della medesima idea e' il pubblico rispettabile non capisce e si annoia. Il pubblico, e non ha tutto il torto, vuole sulla scena l'azione, e vuol pensare a comodo e da sè solo, o per lo meno pretende che la discussione sulla scena sia corta, e chiara, e spedita, e discenda immediatamente dal fatto rappresentato e lo segua senza interruzione.

E poi, se ho a dirne un'altra, in platea si capisce poco una *spostatura* di principii e di cuore, perchè spostati di tal fatta, illusi, ma generosi ed onesti se ne trovan pochissimi nella vita d'ogni di. E da noi meno che altrove. Gli spostati che più spesso si vedono e che il pubblico conosce, sono le copie di Agesilao Cenci, ridicolo, povero, e fastoso, sono i compagni del Barone Franchi, usuraio, ladro e cavaliere, sono i fratelli di Valentino Conti, buoni, onesti, poveri, allegri e spensierati. I primi specialmente son frequentissimi al dì d'oggi, e in confronto di questa frequenza la spostatura della famiglia non è messa nella commedia in evidenza come converrebbe. Il

lavoro ne riuscirebbe certo più inteso, forse più utile in pratica.

Anco nuoce alla commedia del signor Uda, una qualità che è un pregio per noi, e pel pubblico è un difetto... almeno per ora. La commedia è scritta troppo bene, in uno stile che si legge volentieri in un giornale, che si loda molto in un libro, ma che in una commedia il pubblico non intende. Quello che pei lettori è un piacere, per gli uditori è una fatica, ed è oggi tanto più pericoloso il domandare questa fatica ai pubblici italiani, quanto più da altri scrittori si fa ogni sforzo per adularne la poltroneria, e a benefizio della risata e a scapito del buon senso si muta il frizzo onesto d'uno spiritoso dicitore, nel laido *calembour* e nel bisticcio di doppio senso d'uno scurrile buffone. Certo, scrivendo bene pel pubblico, si fa mostra di stimarnelo degno, ma e' non cerca questi elogi e ha in tasca una gentilezza che gli costa un incomodo. Io non consiglio i commediografi a cercar d'andare a' versi a quest'idea dispettosa e scimunita, ma tutto a un tratto la riforma non si può fare. Ci vorrà tempo e pazienza, e per ora teniamo una via di mezzo, stile meno fiorito, spirito di buona lega ma più accessibile alle mille intelligenze, un po' striminzite... di cui è composto il colto pubblico, tradurre le idee alte e generose in lingua popolare, come chi dicesse barattare in crazie un napoleone.

E c'è di più che la commedia è scritta in Milano, in mezzo all'atmosfera milanese, e ritrae sempre di uomini e cose di laggiù. Quel falso gusto di letteratura vaporosa, quell'imitazione esagerata dello stile Shakespeariano che Valentino pizzica ogni momento ed irride, da noi non si conosce affatto, mentre laggiù con la *Contessa di Cellant* del signor Vallardi, fece le spese per un pezzo di tutte le risate, di tutte le conversazioni, di tutti i frizzi di Milano, talchè tutti la sanno, tutti la

sentono, e la mettono in canzone, e le ventimila lire guadagnate hanno suono di risa e di cachinni all'orecchio dell'autore di quell'aborto letterario.

A conti fatti il lavoro del signor Uda è un buon lavoro, tale che soltanto un uomo di molto genio e di molto cuore poteva farlo. Vi sono e spessissimo intere scene di così squisita bellezza che sole basterebbero a fare eccellente il lavoro. Tutto l'atto primo, ricco di vena comica e drammatica; fatto gaio da quel caro personaggio dello spiritoso Valentino (che ha spirito davvero e non una buona dose di sciocchezza come molti altri brillanti a questo mondo) quell'ultima scena fra padre e figlio, la scena fra Paolo e il conte di S. Fiorenzo nell'atto secondo, che dovrebbe essere il codice dei giornalisti moderni, il brindisi dell'atto quarto, la scena fra il conte di S. Fiorenzo e Delfina nell'atto ultimo sono veri e propri gioielli, per lingua, per stile, per generose idee, per dialogo disinvolto ed urbano. Il brindisi specialmente era destinato a gran trionfo ma nessun fuoco poteva ormai vincere il ghiaccio della platea. Ma tutt'insieme è lavoro lungo, e a scapito dell'azione e dell'*effetto,* pieno di riflessioni giustissime, egregiamente, troppo egregiamente scritte, e di sali veramente italiani. Il primo atto piacque assaissimo, e il giovane autore non potè esimersi dall'uscire a ringraziare il pubblico dei fragorosi suoi applausi. Gli altri furono uditi.

E qui vogliam dette al pubblico due paroline, così alla buona. Il tuo giudizio, pubblico del *Cocomero,* a torto o a ragione (mettiti una mano sulla coscienza) è tenuto per tutta Italia come buono a qualcosa, e hai nome di saggio, d'illuminato, e di giusto. E per questo, prima di giudicare dovresti fare due riflessioni: primo che il tuo giudizio non faccia bugiarda la fama, secondo che non ti ri-

manga il rimorso del male che potresti fare con un capriccio ad un giovine autore. Ma per ben giudicare e d'uopo lasciare alla commedia tutti interi i suoi elementi, e quando, impazientandoti e rumoreggiando tu spaventi e scoraggisci gli attori, tu togli alla commedia l'elemento principale, e allora tanto varrebbe il leggertela malamente, e forse anco meno. E qui sia fine. (1)

Concludo. La caduta degli *Spostati* è caduta molto onorevole. Il lavoro resta pur sempre un egregio lavoro, e a chi lo lesse, e a chi lo leggerà, lascia così care e gradite memorie quanto altro mai. Sia fatto più corto, sia corretto il resto, e uno splendido trionfo compenserà l'amarezza passata. L'autore è giovine: abbia cuore, ferma, saldissima volontà. Genio, istruzione, facilità, sapere, non gli mancano: filosofia per un attore drammatico ne ha più di quanto oggi basta. L'avvenire è tutt'altro che oscuro.

Gli Uomini serii

Commedia in 5 atti in prosa (2)

27 Novembre 1868.

La nuova commedia del dottor Paolo Ferrari, intitolata *Gli Uomini serii* è giunta, mentre scriviamo, alla sua quinta rappresentazione.

Intorno a questo lavoro drammatico, come intorno a tutti i lavori drammatici del medesimo autore, si è levato repente gran rumore di controversie letterarie ed artistiche, che ripercotendosi qua e là per le colonne dei giornali ha mandato fuori un'eco contraddittoria e discordante di disapprovazioni e di applausi.

---

(1) Vedi per alcune circostanze della rappresentazione, il ricordo fattone dall'autore nella sesta lettera a Paolo Ferrari, a pag. 396.

(2) Firenze - Teatro delle Loggie (oggi Salvini), Compagnia di Alamanno Morelli.

Bastò il titolo solo della commedia, annunziato un mese innanzi dal primo cartellone della compagnia Morelli... (non ci è che dire: nessuno ha, come Paolo Ferrari, il privilegio di elevare a certe atmosfere il calore della curiosità al manometro teatrale!...) bastò il titolo solo della commedia per suscitare una bufèra di profetiche disputazioni tra i futuri spettatori del teatro delle Loggie.

Ognuno si prese il titolo, se lo portò tranquillamente a casa sua, se lo posò davanti come la base e il fondamento di un edifizio drammatico immaginario, e ci rizzò su, pian piano, un baracchino di commedia secondo la propria intenzione.

Perchè c'è questa gran verità da dire una buona volta: gli uomini che si sentono e si confessano in buona fede inabili a scriver con garbo una lettera famigliare, si reputano poi creati apposta dalla provvidenza, per fare egregiamente due cose a questo mondo: una buona politica e una buona commedia!...

I più rivolsero a sè stessi una domanda preliminare: chi sono *gli uomini serii?*

Qualcuno rispose: sono precisamente l'opposto degli *uomini allegri*... gente inamidata, accigliata, eternamente malcontenta e brontolona, vecchi che hanno dimenticato di essere stati giovani a suo tempo, giovanotti andati a male dopo una serie di *fiaschi* di tutte le dimensioni, ragazze mummificate in celibato dall'arsenico dei desideri insoddisfatti!...

E questi tali si aspettavano una commedia brillante, che rimettesse un po' in onore l'onesta allegria e dimostrasse che chi non sa ridere non sa pensare.

La commedia del Ferrari non fu una commedia brillante; dunque titolo sbagliato, promesse non mantenute, aspettazioni deluse.

Altri sognò negli *uomini serii* l'antitesi degli *uomini inconsiderati,* leggieri, vani e ignoranti. Commedia di carattere, tipi di imbecil-

li vanagloriosi e di occupatissimi sfaccendati che perdono il credito, il tempo, il patrimonio ed il fiato, messi a confronto colle figure modeste di brave persone, tutte casa e bottega, tutte studio e famiglia, che tirano diritto per la loro via e nel palio della vita arrivano i primi, in barba agli stupidi competitori, alla mèta della fortuna, dell'amore e della felicità.

La commedia del Ferrari non fu una commedia di carattere: dunque titolo falso, lavoro senza scopo, nome senza cosa, occasione sprecata.

Gli *uomini serii* del Ferrari non sono neppure que' poveri di spirito che si atteggiano a una gravità menzognera per dare a bere a' credenzoni che le nebbie misteriose di cui si circondano sono nuvole entro cui si nasconde la folgore onnipotente dell'intelletto; nè i taciturni gonfianuvole che si addormentano sui libri e aprono bocca una volta all'anno grecizzando aforismi e sentenze, nè i giovanotti che affettano la noia e la sazietà ignari della vita e digiuni del mondo; nè i moralisti a spese del prossimo; nè i presuntuosi impotenti; nè gl'incompresi incomprensibili; nè i satelliti d'un astro maggiore, corpi opachi riflettenti perpetuamente la luce altrui, mentre si danno l'aria di stelle fisse e di focolari di splendori abbaglianti.

Cotestoro sono la caricatura de' veri *uomini serii,* personaggi secondarii della commedia, accessorii del quadro, ombre messe lì apposta per fare spiccare la figura degli *uomini serii* per davvero e per dassenno, macchiette ridicole sbozzate appena, appena accennate, per dare un'idea delle mille sottospecie e pseudospecie del genere principale... il marchese Giannandrea, il marchese Dino, il duca Raniero, il marchese Geri, e perfino Marco, l'onesto Marco servitore e maestro di casa che ha imparato ad urlare fra' lupi e si dà l'aria di un principe spodestato che faccia il servitore per passione.

Ma gli uomini veramente serii della commedia e del mondo, tali quali li ha capiti il dottore Ferrari, e tali quali si chiamano con questo nome nel linguaggio comune, sono gli uomini di proposito, sodi, positivi, esperimentati, che non si lasciano uccellare dalle parole ma guardano alle cose, che non corrono dietro alle illusioni, ma pensano, pesano, calcolano, paragonano, e prestano il concorso dell'opera loro soltanto alle imprese utili, vantaggiose, conformi all'indole degli uomini e allo spirito de' tempi... attori principali sul teatro e nel mondo, antesignani della società e protagonisti della commedia.

Se non che di cotesta razza di uomini se ne incontrano al mondo due specie diverse.

Vi sono quelli che sacrificano a un idolo solo: l'utilitarismo. Hanno scacciato violentemente dal cuore ogni santa aspirazione al bello ed al buono, hanno soffocato nella mente ogni idea generosa ed elevata, hanno messo l'abbaco nel posto dell'inspirazione, contano, non pensano; impostano un bilancio, non riflettono; giudicano tirando delle somme, prevedono colla regola del tre. Per essi il cuore è uno strumento di circolazione... nulla più; quando palpita violento è segno d'un vizio cardiaco incipiente. Vorrebbero che l'aumento della popolazione si facesse colla tavola de' logaritmi, non conoscono altro fuoco che quello del crogiuolo o della fornace, altra luce che quella del gas, altra forza che quella del vapore. L'utile, ne' loro calcoli, vincola il loro libero arbitrio, si sono creati un modello di popolo serio.... il popolo inglese, e tutti i popoli del mondo hanno a foggiarsi su quell'esemplare. Indole, tradizioni, storia, memorie, attitudini, tendenze... sono poesie, parole, vanità... il mondo ha da esser popolato d'inglesi.

Costoro non sono già dissennati, nè ridicoli, nè buffoni... nè uomini di mala fede. So-

no *uomini sistema*. Talvolta perchè il sistema trionfi piegano le loro convinzioni, sacrificano i loro affetti, soffrono e tacciono, talvolta sdrucciolano sulla lubrica via, si abbassano a indelicate transazioni, a sotterfugi vigliacchi, a espedienti poco dignitosi... rispettano troppo il sistema e troppo poco sè stessi... e diventano volgari, comuni... screditati e perduti.

Poi ci sono gli uomini che sanno conciliare le ragioni dell'utile con le aspirazioni del bello e del buono. Prestano il braccio al lavoro, e la mente allo studio. Rammentano che oltre il corpo anche l'intelletto ha una vita, che il mondo morale si muove negli eterni giri così armoniosamente come il mondo materiale. Hanno uno scudo per ogni impresa, ma hanno un sospiro per ogni sventura, un palpito per ogni nobile affetto, un omaggio per ogni gloria verace. Contano, ma fanno ne' conti la parte dell'impreveduto; calcolano, ma negli elementi del calcolo mettono la dignità propria ed altrui. Credono che anche l'amore sia un fuoco che abbrucia, che anche la scienza sia una luce che rischiara, che anche la gloria sia una forza che spinge. Invocano l'avvenire ma rispettano il passato, vogliono che il popolo si trasformi, si migliori, si perfezioni, ma desiderano che la esplicazione di questo progresso si faccia in modo conforme all'indole sua, alle sue tendenze, alle sue speciali attitudini, al suo carattere particolare.

Ecco le due specie di *uomini serii*.

Dimostrare che i primi seguono la mala via, che preparano giorni funesti a sè ed agli altri, che guastano egregie dottrine, che fraintendono il significato delle parole e de' fatti; provare che per essere uomini serii non c'è niente affatto bisogno di farsi uomini gretti, freddi, insensibili, crudeli, ma che si può benissimo, senza cessare d'essere uomini serii, aprire l'a-

nima elevata e gentile a tutti i nobili e generosi sentimenti... ecco lo scopo della commedia di Paolo Ferrari... o noi ci lasciamo illudere da un *miraggio* ingannatore!...

E' il *dato,* la tesi, l'argomento d'una commedia sociale... sia detto con buona pace dell'amico Alberti che non vede altre commedie possibili e laudabili che quelle condotte sopra la falsariga di Goldoni.

Come ha egli, il Ferrari, svolto cotesto argomento, utilizzato cotesto dato, dimostrata cotesta tesi?...

V'ha chi dice: il Ferrari non ha fatto nulla... nel suo lavoro non c'è commedia!...

V'ha chi soggiunge: il Ferrari ha strafatto.... c'è tanta roba in quel lavoro che non mi dà l'animo di renderne conto per filo e per segno. E' un ginepraio dove non si capisce nulla!...

V'ha ancora chi dice tutte e due coteste cose ad un tempo!... e allora non c'intendiamo più!...

Io mi proverò alla meglio a raccontarvi la commedia... se la sia buona o cattiva lo vedremo più tardi.

E' morto a Firenze un duca *Ripalaghi Lavena.* Ha lasciato vivi un visibilio di parenti, e un patrimonio sterminato, colossale, gravato di tante passività, intricato in tante questioni, illaqueato in tanti debiti, vincolato da tanti legami, che se non si mette presto presto un po' d'ordine in quel pandemonio, se non si attuiscono i creditori impazienti, se non si trova modo di assestare comecchessia le faccende intricatissime della famiglia, il fallimento, vergogna e rovina d'una casa potente e rispettata, è ormai inevitabile.

Latifondi, fattorie, vigne, poderi, fabbriche, palazzi, fonti di rendita secura, ingente, progressiva;... e gallerie, pinacoteche, musei, biblioteche, cimelii, medaglieri; argomenti di gloria per la famiglia, memorie e testimonianze

della sua grandezza e della intelligente e generosa protezione da lei accordata alle scienze e alle arti compongono l'attivo del patrimonio.

Il morto ha lasciato erede una figlia, la duchessa *Anna,* vedova ma giovane e bella, che non vede l'ora di convolare a seconde nozze; e ha nominato esecutori testamentari e contutori della figliuola il *duca Raniero* suo fratello, uomo nullo, vanaglorioso e ridicolo, un nipote figlio di un fratello premorto (il marchese *Leonardo*). e un altro nipote di sorella (il barone *Sergio Bortolani*), ambedue deputati, ambedue *uomini serii,* ambedue innamorati di *Anna.*

Il consiglio di famiglia si compone di tutti i membri viventi della casa, vanità che paiono persona, uomini serii per ridere, monete false, accessorii, qualche cosa meno dell'attore, appena più che la comparsa.

Sergio, guardato da' suoi di casa, come la testa forte della famiglia, in Parlamento si atteggia a capo partito. E' un uomo serio della prima maniera, un uomo sistema, un uomo cifra.

I suoi amici politici gli menano buone le sue teorie finanziarie, acconsentono a tenerlo per un economista gravido di progetti pieni di belle promesse... ma temono l'applicazione, diffidano della pratica e non sanno decidersi a metterlo alla testa della loro numerosa falange per conquistare a suo benefizio il potere.

In casa invece tutti i parenti giurano per le sue parole e quando ha chiesto la mano di *Anna* il vecchio duca *Raniero* ha subito detto di sì, e la cugina, scambiando per amore l'ammirazione e la stima che sente per lui, non ha avuto il coraggio di dire di no.

Leonardo solo stuona nel concerto di elogi che tutta la famiglia canta all'idolo *Bortolani. Leonardo* è un uomo serio alla buona ma-

niera... è serio, ma è sempre uomo; e in quel petto di patriotta e di soldato palpita un cuore generoso e gentile dischiuso ad ogni nobile affetto e ad ogni soave inspirazione.

E *Sergio* e i suoi amici politici credono venuto per lui il tempo e la propizia occasione per affermare e provare la sua problematica abilità. Rimettere in sesto il conquassato patrimonio *Ripalaghi Lavena*, riparare all'imminente rovina, far tacere i creditori, esplicare, accrescere, moltiplicare le forze, le risorse dell'azienda intricatissima, risolvere le gravissime questioni pendenti, alcune delle quali sia per le relazioni della famiglia principesca, sia per le ubicazioni dei latifondi in territorio italiano ma soggetto a dominio straniero, sia pe' diritti di patronato e di presentazione spettanti alla casa, prendono colore di vere e proprie questioni diplomatiche e politiche, è un'impresa vasta, colossale, difficile e a menarla a buon fine non bastano le comuni attitudini d'un buono e avveduto amministratore, ma abbisogna qualche cosa di più... quel qualche cosa che *Sergio* crede di avere, che i suoi amici confidano che egli abbia... ma che finora non s'è mai rivelato in modo positivo... il genio degli affari.

Esponga il suo progetto, ottenga l'assenso del consiglio di famiglia e degli interessati, riesca nella difficile prova... e dopo questo, chi sa... forse gli si parerà dinanzi aperta e patente la via ad onori che ora s'attenta appena a sognare e la scala a un potere ambito sempre, ottenuto mai.

Il progetto di *Sergio* è formulato in poche parole. La famiglia *Ripalaghi* ha da trasformarsi completamente. Il tempo de' Mecenati, il secolo degli Augusti è finito!... Lasci la famiglia le borie e le glorie de' tempi andati e si faccia industriale. Raduni capitali vendendo all'Inghilterra la suppellettile artistica, le statue, i quadri, i libri, le armi; eserciti una

miniera di zolfo e di carbone; invece di pagare i creditori li disinteressi con tante azioni della nuova impresa, se rifiutano, se stanno dubbiosi li congedi con un sessanta per cento pagabile in sei mesi, diventi la casa industriale *Ripalaghi e Compagni,* e arricchisca da capo. *Make money,* giovane duchessa, *honestly if you can, but make money!!!....*

E' il progetto d'un uomo serio, non c'è che dire... ma ha sbagliato la via. Le famiglie come quella Ripalaghi hanno da salvare qualche cosa di più che i rilievi d'una fortuna perduta, hanno un passato da rispettare, una tradizione da continuare, un posto da tenere.

Leonardo ha ben altrimenti compreso tutta l'importanza del problema da sciogliere!..... Egli non nega che tocchi al lavoro a rigenerare la famiglia decaduta, egli sa che si può e si deve chiedere all'industria la ricomposizione dello sfasciato asse ereditario *Ripalaghi Lavena,* ma all'ardente sua anima di artista e d'italiano sa d'amaro la vendita degli oggetti d'arte accumulati nelle sale degli aviti castelli da più che trenta generazioni d'uomini dotti, generosi, chiari nelle lettere, nelle scienze, o nel governo della cosa pubblica; il suo nobile cuore di gentiluomo rifugge sdegnoso dall'idea di impiegare un espediente indecoroso e meschino per associare in una impresa industriale le sorti dell'illustre famiglia *Ripalaghi* a quelle de' suoi medesimi creditori che spesso con usure inoneste minarono di sottecche la sua gloriosa esistenza; e al suo retto sentire di onest'uomo ripugna l'offerta bancarottiera del sessanta per cento ai creditori rifuggenti dalle indelicate proposte.

Non è così che si salva un nome illustre dalla vergogna del fallimento, non è così che si inaugura una seria intrapresa industriale. Le sottili ma cavillose combinazioni degli Azzeccagarbugli e dei Mercadets salveranno forse il patrimonio ma uccideranno la fama, e gli

uomini serii, prima di fare affari con una casa che rompe tutte le gloriose tradizioni d'un passato che appartiene alla storia per incominciare un avvenire che apparterrà forse alla cronaca giudiziaria, ci penseranno due volte.

Si tenti altra via, più degna del nome venerato della famiglia. Tutti i membri della casa, ricchi, conosciuti, stimati, si facciano essi stessi compratori della suppellettile artistica del patrimonio, paghino interamente, poi volgano lo studio e le forze a svolgere le ricche risorse del gran patrimonio, facciano dell'industria, della agricoltura, del lavoro. L'asse ereditario ha in sè le forze per risorgere in breve a vita più florida e più rigogliosa, il danaro sborsato sarà un imprestito che si potrà ritirare più tardi, e i membri della famiglia *Ripalaghi* avranno fatto un buon affare e una buona azione.

Anche questo è senza dubbio un progetto di uomo serio. Ma naturalmente i membri della casa trovano più comodo e più sicuro, se non più onorevole e più dignitoso, accettare per assioma la sentenza di quello sfacciato *Vernouillet* del teatro francese: *Les affaires c'est l'argent des autres!...*

Però, a porre in atto il progetto di *Sergio*, occorre l'assenso dei creditori. Essi sono rappresentati innanzi al consiglio dai loro procuratori costituiti, un avvocato *Lucini* basso intrigante volgare, che mira ad un seggio in Parlamento per giovare ai torti suoi fini, e si fa competitore nel collegio di Roccascura al vecchio duca *Raniero Ripalaghi*, un *Ceccopieri*, vecchio amico d'università di *Leonardo*, giornalista in provincia, mente sveglia e cuor d'oro che fin dalle prime scene stringe con Leonardo alleanza offensiva e difensiva; e un vecchio inglese, *lord Reablen*, tipo di gentiluomo allegro e burlone, ma di retto sentire e di nobili tendenze, che è arrivato di fresco

con una figlia, *lady Vittoria,* vedova da poco di *lord Macarthy,* dal quale aveva vissuto divisa negli ultimi anni perchè leggiera, inconsiderata e civettuola s'era invischiata a Parigi in una doppia avventura galante di cui furono eroi il *Ceccopieri* in segreto e il barone *Sergio* in palese, onde quest'ultimo nocque non poco alla nobile dama, autorizzò col suo contegno le voci accusatrici, e le cose andarono tanto oltre che una separazione divenne necessaria, e Sergio si sottrasse con una fuga un po' sospetta alle conseguenze della sua imperdonabile leggerezza.

Ecco i due avversarii *in procinto*, come dicevano i guerrieri romani, ecco i due principi a tenzone!...

Sergio s'è ormai troppo impegnato per potere prudentemente farsi indietro. Egli ha necessità di vincere, ha fondato sulla vittoria tutto l'edifizio della sua ambizione, tutto l'avvenire della sua vita politica e sociale... vincerà, dovess'egli sacrificare nella lotta tutto il suo avere, il suo cuore, il suo amore, la sua fama... è fatalità per lui che il suo progetto trionfi.

E una volta messo su questa via, dando giù per la china dei sotterfugi, delle smentite de' cavilli e degl'inganni, ruzzola precipitoso ne' bassi fondi dell'intrigo volgare.

Per acquistare ai suoi progetti il voto di *Lucini,* consente a sacrificare la candidatura dello zio nel collegio di *Roccascura* e a volgere i voti di lui a favore dell'avvocato, e all'insaputa del duca spedisce e firma col di lui nome un telegramma all'agente elettorale perchè dia mano all'indegna sostituzione; per rendersi favorevole *lord Reablen,* rappresentante di creditori, incaricato dell'acquisto degli oggetti d'arte, e procuratore de' soci inglesi futuri nell'impresa industriale, sacrifica il suo amore per *Anna,* e consente a sposare *lady Vittoria* riparando col matrimonio

l'onta recata in Parigi alla gentildonna colpevole.

Con lo zio, con *Lucini,* coi membri della famiglia, giuoca d'ingegno e d'arte, raggira tutti, e tutti inganna, con la cugina adopra più franco linguaggio e a giustificare l'inonesto abbandono le apre tutto intero il cuor suo, le fa palesi i suoi ambiziosi disegni, le fa chiara la febbre che lo agita, che lo spinge, che lo signoreggia.

Anna sente ribrezzo della lebbra ond'è attaccato il cugino, e da un risibile equivoco del *Lucini* avvertita de' legami che stringono *Sergio* e *lady Vittoria,* e da una confidenza di *Ceccopieri* istrutta del segreto amore che *Leonardo* nutre per lei, consacra a quest'ultimo tutto intero il suo affetto.

Intanto volgono al peggio le fortune di *Sergio Bortolani.* Il duca *Raniero,* che s'è dato pace del ritiro della sua candidatura per la speranza d'un seggio di senatore, avute da *Sergio* notizie precise sul carattere intrigante e disonesto di *Lucini* crede in buona fede che la raccomandazione di lui agli elettori sia stata un equivoco, e spedisce contr'ordine, esortando gli elettori a votare per *Ceccopieri. Lucini* è battuto!... e abbandona il poco utile amico.

Più tardi lo stesso duca, saputo da *lord Reablen* che uno de' suoi nipoti è lì lì per sposare *lady Vittoria,* e reputando essere *Sergio Bortolani* impegnato con *Anna* crede che il fidanzato dell'inglese sia precisamente *Leonardo* e fa ogni sforzo per distaccare il vecchio lord da' progetti del futuro suo genero, e mentre egli stima parlare contro *Leonardo,* l'altro che discute di *Sergio,* gli dice alla bella libera che si è ormai persuaso della vanità, della sconvenevolezza, della bassezza delle sue vedute e de' suoi piani, e dichiara che voterà in favore dello sposo di *Anna,* che il duca pensa sia *Sergio,* e che invece è *Leonardo.*

Abbandonato da tutti, tradito innocentemente dal duca, avvertito della pessima condotta di *Vittoria* con *Ceccopieri, Sergio* vede tutta la profondità dell'abisso in cui sta per cadere, e tenta salvarsi. Accetta il progetto di *Leonardo,* si studia indelicatamente di riconquistare l'amore di *Anna,* ma respinto si ritira vergognoso e pentito.

L'uomo serio, onesto, dignitoso, generoso e intelligente trionfa.... e la commedia è finita.

E' una buona commedia?!...

I caratteri sono veri, tratteggiati con disinvoltura, con maestria, con evidenza. Le macchiette de' falsi uomini serii sono schizzate con gusto, con vena comica, in pochi tratti, ma caratteristici, salienti, incisivi.

L'artifizio dello sceneggiare è mirabile. La gente si muove sulla scena per le ragioni intime de' fatti, non per convenzionali necessità del teatro.

Il dialogo è nostro, vivace, spigliato, dotto, troppo forse, ricco, forse troppo ricco di frizzi e di epigrammi. Vien giù di vena da una fantasia splendida, ma castigata e tiene quattro buone ore gli spettatori sotto il fascino d'un'eloquenza vera, d'un uomorismo serio, d'un'osservazione acuta e sapiente.

La commedia ha uno scopo nobilissimo che secondo me raggiunge completamente. Ci sono qua e là delle tinte un po' esagerate, si dà troppa importanza a un fatto domestico, si coloriscono un po' troppo certi incidenti abbastanza insignificanti, ma se si toglie poche parole o poche frasi il difetto è presto sparito.

Se l'entusiasmo non sorge, se l'applauso non scoppia, è perchè la commedia non interessa abbastanza, perchè la corda della passione, dell'amore, del sentimento non è toccata, o è toccata debolmente e rende un suono sordo e affievolito, perchè il pubblico prende parte un po' freddamente ai casi di casa Ripalaghi ch'ei non conosce e non ama, e che non ha nessun titolo alle sue personali simpatie.

E' perchè l'azione procede un po' lenta, un po' imbarazzata, e spesso si compie dietro le quinte, e gli attori portano poi sulla scena il racconto dei fatti, e i ragionamenti e le deduzioni che ne discendono, mentre il pubblico (e in questo sono *pubblico* anch'io), vuole sul teatro i fatti stessi; fatti vivaci, interessanti, veri o anche soltanto verosimili, ma vuole dei fatti, e le considerazioni e le riflessioni pretende spesso farle da sè.

La commedia c'è, la commedia è viva, la commedia cammina, ma non corre, non saltella, non si tira dietro gli spettatori.

V'hanno delle scene stupende, v'hanno delle dipinture d'una verità e d'una vivezza incontestabile, v'hanno dei pensieri nobili, elevati, generosi, espressi felicemente in una lingua elegante, scorrevole, pura.

Gli *Uomini Serii* sono un lavoro serio, che rivela in Ferrari quella potenza d'ingegno che fa colar giù dalla penna delle scene intere, degne di rivaleggiare co' più celebrati scrittori del ricchissimo teatro francese.... ma qualche volta sono un lavoro troppo serio. L'autore ha pensato troppo da sè per lasciar troppo poco da pensare al suo pubblico!...

Io credo fermamente che a questi difetti della commedia si possa facilmente rimediare. Mi son lasciato dire che si pensa di già a toglier via qualche racconto, sostituendovi l'azione. Non vorrei scimmieggiare il duca *Raniero,* ma posso assicurare che cotesto consiglio l'avevo proprio in cima alla lingua, e chi ha espresso prima di me questo pensiero in parole me l'ha in verità, levato di bocca!...

IL Duello

Commedia in 5 atti, in prosa

Il 3 febbraio 1868, comparve su *La Nazione* la rassegna di Luigi Capuana sul *Duello.* Era innegabilmente, quel che si dice una «stroncatura» — solennissima.

Il critico svolgeva bensì un concetto tutt'altro che sba-

gliato: ma lo faceva con una certa acredine, almeno apparente, che gli attirò addosso le repliche più vivaci.

Si indignava che al successo di pubblico per il *Duello* avesse corrisposto, per parte della critica, un soverchio inneggiare all'ingegno del Ferrari... Questa faccenda dell'ingegno urtò i nervi al Capuana, il quale disse a un dipresso questo:

« Dell'ingegno non mi importa nulla, mi importa dell'uso che se ne fa: ora che il Ferrari abbia dell'ingegno è un argomento privo d'ogni valore dinanzi al fatto che quell'ingegno egli adoperi in un modo così assurdo e insensato nell'immaginare e nello svolgere un dramma come il *Duello*: il quale, in fatti, è così stravagante (e non ha mica tutti i torti) ed è congegnato così macchinosamente che non si sa proprio dove si abbia da ammirare l'ingegno del Ferrari. Il *Duello* sembra attestare nell'autore convinzioni e tendenze perniciose per l'arte: quindi lo combatto, e non mi unisco agli inni che in nome di non si sa qual concordia, amici ed estimatori han prodigati al Ferrari; al coro delle loro lodi non mi associo ».

Son passati 53 anni — ed il bello è questo: che la critica del Capuana, a parte il tono e la stizza, è ancora giusta... e *Il Duello* è ancora vivo!

Il Capuana che ne notò la stravaganza dell'antefatto, l'inverosimiglianza dei caratteri, la volgarità degli affetti, la illogicità delle azioni, la difettosità dell'orditura, vi riconosceva tuttavia «quel *che* che può mettervi uno che non è Paolo Ferrari per nulla».

Giusto: ma era precisamente quel *che* che bisognava scoprire, analizzare e discutere, in quanto è il segreto della vitalità teatrale del dramma.

Gli amici e gli ammiratori che lo ritennero un capolavor, esaltarono più l'autoro forse che l'opera, e in questo e in tal circostanza obbedirono certamente a un bisogno di affettuosa espansione piuttosto che ad un criterio estetico nel festeggiare, in un'aura di simpatia romorosa, Paolo Ferrari.

In queste manifestazioni c'era un'altra nota: quella che richiamava autori, critici, artisti alla concordia. Si intende male oggi questo appello alla concordia, del quale il Capuana motteggiava, adducendo che la concordia non deve essere un pretesto per abolire le discussioni ed ancor meno per accettare per opera d'arte ogni sproposito. Anche qui in massima non aveva torto, ma il suo attacco parve una nota stridente e sgarbata. Forse qualcosa di più.

Dopo l'apparizione dei *Mariti*, con quel mal vezzo comune delle esagerazioni che tanto si compiace di creare degli idoli, spesso con l'unico desiderio di abbatterne altri, fu da molte parti gridato che Paolo Ferrari era ormai finito, chè già era sorto chi lo avrebbe «cacciato di nido».

Sciocca e villana asserzione che agli amici del Ferrari, e a lui, dispiacque, e che provocò la solita divisione degli zelatori in due schiere avverse. Saggiamente qualcuno propose di finirla, e di non ridurre alle proporzioni di un antagonismo personale quel che doveva essere una nobile emulazione d'arte. Ciò spiega l'invocazione della

concordia fatta a un banchetto famoso offerto dagli amici al Ferrari a Firenze, dopo il trionfo del *Duello*. Ciò non toglie che la tesi del Capuana meriti di essere nei suoi termini generali esaminata, perchè tocca un metodo critico assai largamente usato, ma invero poco utile.

V'ha chi dice dinanzi a un'opera: è brutta ma rivela un grande ingegno. V'ha chi dice semplicemente: è l'opera di un grande ingegno. Che cosa vuol dire? che è bella?

L'argomento è inconsistente e fallace: non si tratta di misurare l'ingegno ma di discutere e giudicare un'opera. Ora la tesi sostenuta dal Fortis, e dal Capuana avversata, nella formula *ubi ingenium ibi ars* — è tradotta veramente in forma di aforisma, ma resta un postulato arbitrario e sofistico, in quanto sposta le basi del giudizio critico e scambia i termini stessi di qualsiasi questione d'arte, facendone una questione d'ingegno.

Diciamo pure che gli errori degli uomini d'ingegno sono ben diversi dagli errori degli sciocchi; ma non diciamo, per carità, che basti agli errori essere fatti da uomini d'ingegno perchè non siano più errori o diventino, peggio, capolavori. Nel *Duello* gli errori sono molti, chiari, e difficilmente negabili. *Felix culpa*, si dirà; se ha resistito mezzo secolo sulla scena. E difatti bisognerebbe vedere, data la *culpa*, che cos'è che l'ha resa *felix*: esaminare quel *che*, notato dal Capuana, e che è il segreto teatrale dell'opera. Non già l'ingegno del Ferrari, ma quell'umanità di affetti e quella attualità di idee e quella facilità di espressioni che sono le caratteristiche «drammatiche» del suo ingegno, e proprio quelle che producono i pregi accanto e talvolta sopra ai difetti, nelle sue opere, e i meriti onde sono avvolti, spesso con sapienza innegabile, gli errori.

È il caso del *Duello*, e di una infinita quantità di opere teatrali che cosparse di inverosimiglianze e di stravaganze hanno forza di vivere più che decorosamente nel consenso del pubblico.

Col titolo *Il Duello* esiste un dramma di Luigi Gualtieri, e un altro di Ludovico Muratori.

Del *Duello* del Ferrari, Yorick ebbe occasione di parlare nel 1874 a proposito di una curiosa questioncella, che vedremo risorgere nel 1883: la questione dell'uniforme militare sulla scena, che fu rinnovata a proposito delle *Due Dame*.

Questioni di diritto.

11 Maggio 1874.

Se, per incominciare la mia solita cicalata intorno a' teatri fiorentini, mi giovassi di una metafora biblica che avrà adess'adesso tremila anni almeno di barba, direi che la settimana decorsa è stata, per la commedia, la settimana delle vacche magre. Togli dalla lista un paio di atticini in prosa o in verso, pro-

duzioni leggiere che tengono il giusto mezzo fra il bozzetto e il proverbio, fra lo scherzo comico e la monografia dialogizzata, e non avrai più nulla da registrare al capitolo delle novità.

Domando a que' due autori cortesi il permesso di differire l'esame critico delle loro graziose produzioni, e approfitto di questi ozii beati per far quattro chiacchiere intorno a una questione sorta poche sere fa sul palcoscenico dell'Arena Nazionale. La si potrebbe intitolare addirittura *La commedia fra le quinte,* e a questi tempi di carestia potrebbe passare per un lavoretto immaginato con un po' di garbo è condotto con una certa disinvoltura.

La compagnia Emanuel-Pasquali metteva in scena *Il Duello* del mio buon amico Paolo Ferrari, una di quelle commedie che dovrebbero morire in fascie, a dar retta agli ostetrici matricolati della critica patologica, e che oggi, attempatella com'è, ruba gli applausi e le simpatie alle commediuzze di primo pelo tutte petulanti del fuoco di gioventù. Basta... mettiamo da un lato le digressioni e torniamo a bomba, che non c'è tempo da perdere.

Fra i personaggi del *Duello* ci sono anche due ufficiali dell'esercito, due ufficialetti che sono proprio un amore, garbati, eleganti, valorosi, pieni di schietta lealtà, di militare franchezza e di onesto e costumato buon umore. Il pubblico li conosce ormai da sei anni, li ha sempre veduti, nella sala di quell'albergo livornese, colla loro svelta uniforme che risveglia tante dolci e care memorie; li riconosce subito, e li saluta quasi sempre con una salva di applausi.

Il *Denordi* è un capitano di cavalleria, un tipo perfetto di gentiluomo e di galantuomo; l'altro di cui mi sfugge il nome, è un tenente d'artiglieria, un bravo giovine che ogni babbo pregherebbe Dio d'averne uno siffatto per ge-

nero, tutti e due degni per ogni rispetto di vestire l'onorata divisa dei difensori della patria.

Quella sera c'era al teatro — in una di quelle scatole di faggio un tantino sgangherate che si chiamano palchetti di prima fila — c'era io dicevo, un delegato di polizia, un po' novizio delle cose teatrali, un po' troppo penetrato della grande importanza della sua missione e dall'autorità leggermente arbitraria che gli conferiscono le leggi. Quel signore non si accorse che i due ufficiali non portavano nessun distintivo usato nell'esercito in attività di servizio, che non avevano i fregi sulla manica, nè la stella al colletto, nè il numero del reggimento sul bottone del berrettino; vide soltanto i galloni di capitano e di luogotenente, e mandò una delle sue guardie sul palcoscenico a invitare il capocomico a recarsi da lui nella sua scatola di faggio. Il capocomico era entrato già nella buccia del conte Rodolfo Sicchi, aveva la sua brava parrucca fissata alla fronte col mastice, le sue rughe di cioccolato, i suoi sopraccigli incipriati e un paio di fedine di crespo appiccicate colla gomma alle gote. Con la più garbata maniera del mondo ricusò di aderire all'invito, e addusse a sua scusa la lettera di regolamento che proibisce a un attore di lasciare il palcoscenico quando è *truccato* e mascherato a quel modo.

Il signor delegato che faceva probabilmente in quel punto una pessima digestione, si sentì rimanere sullo stomaco il cortese rifiuto e si ostinò a volere il capocomico nel palchetto a costo di far sgangherare dalle risa tutte le seggiole di Barga della platea e di veder montare sulle furie il pubblico poco paziente dell'Arena.

Fortuna che Emanuel rimase fermo al suo posto e al suo garbato diniego, altrimenti quella sera lo spettacolo mutava sede e il principio d'autorità andava a finire in cagnara!

La faccenda ebbe l'esito che doveva avere, il che val quanto dire che non ne ebbe nessuno, visto che le bestie senza capo non hanno mai neanche coda, e la società, la patria, la religione, la famiglia, il commercio e la produzione dei pani di ramerino coll'olio rimasero salvi ad onta dei galloni di capitano e di luogotenente sui berretti dei due ufficiali del *Duello*.

Uno sola cosa ne rimase un tantino sbocconcellata, e fu il senso comune, quell'infelicissimo senso comune che ne tocca quasi sempre — senza colpa nè peccato — quando il principio d'autorità e il principio di libertà invece di procedere amorosamente d'accordo, vengono alle prese e si trattano da nemici.

Una circolare del ministro dell'Interno, dicono gli autoritarii, proibisce di vestire sul palcoscenico la divisa militare coi distintivi degli ufficiali in attività di servizio. Tanti ossequi al signor Ministro da parte di Yorick, che nella sua qualità di moderato, e diciamo addirittura di malvone, è sempre disposto ad obbedire Sua Eccellenza. Ma mi sia permesso di metter fuori un piccolissimo dubbio sull'efficacia delle *Circolari* quand'elle si permettono d'imporre degli obblighi, o di menomare dei diritti ai cittadini spiccioli come me e il signor Emanuel, che non abbiamo neanco la fortuna d'essere *applicati di quarta classe* a un dicastero purchessia.

Già, prima di tutto, il signor Ministro non ci manda le sue circolari... e se ce le mandasse, sarebbe tutt'uno, perchè noi altri poveri uomini non abbiamo il tempo di far degli studi di lingua su que' modelli di bello scrivere in prosa. Che si fa celia!... Credo che la circolare in discorso porti il numero diciannovemila e tanti del protocollo; e se ciascuno dei nove Ministri ci facesse l'onore di spedirci diciannovemila circolari in quattro mesi, questo farebbe in capo all'anno la bagatella di

cinquecentotredicimila circolari... per gli anni non bisestili... Tanta roba da ammazzare un elefante corazzato!... Del resto i Ministri fanno bene a risparmiarci cotesto invio. Le circolari, che sono semplicemente istruzioni diramate da un capo ufficio a' suoi sottoposti, una specie di falsariga preparata agl'impiegati perchè *arino* diritto, non riguardano noi nè punto nè poco. Sarebbe carta proprio buttata via!...

Pure — ho sentito dire — i teatri vanno soggetti all'autorità suprema del Ministro dell'interno. Per la polizia delle rappresentazioni, per la revisione preventiva esercitata a mezzo dell'ufficio di censura, concedo: per tutto il resto nego con quanto fiato ho in corpo. Ci avevano a pensare quando fu data loro facoltà di redigere un regolamento, ci hanno a provvedere facendosi autorizzare a modificarlo; ma colle circolari, o io m'inganno, non si cava un ragno da un buco. Un giorno o l'altro un ministro perde il cervello — il caso è poco probabile ma pure è possibile— e con una circolare repentina impone che le rappresentazioni teatrali, per ragioni d'ordine pubblico, abbiano luogo alle sette di mattina!... Chi diavolo la piglierebbe sul serio?

Ma lasciamo in asso anco cotesta questione delicata. Io sarei proprio curioso di sapere per quali ragioni si proibisce agli attori di vestir l'uniforme degli ufficiali dell'esercito. Per evitare il caso che un ufficiale faccia una meschina figura sulla scena, o sostenga una parte odiosa, spregevole o ridicola... no certo. La censura c'è apposta per cotesto sconcio. Per allontanare il pericolo di una manifestazione ostile, nemmeno. Il fatto sarebbe abbastanza strano e inescogitabile, e a ogni modo ricadrebbe per altra via sotto la sanzione della legge. A che dunque il divieto?.... Perchè questo curioso e quasi insultante privilegio, ad una classe di cittadini che non ha

diritto all'inviolabilità, che non ha demerito per l'esclusione?... Come!... S'hanno a vedere sulla scena banchieri, ministri, deputati, giornalisti, senatori, marchesi, principi e ciabattini, e non ci si potrà vedere un soldato?... Ci si incontrano ogni sera gli avvocati colla toga, i notari colle facciole, i giudici col berettone nero, i sacerdoti colla tonaca, i cardinali colla porpora, i re colla corona, e non ci s'ha da incontrare un sottotenentino coll'uniforme?... E notate che novantanove per cento i banchieri del teatro son ladri, i ministri son prevaricatori, i deputati imbroglioni, i giornalisti venduti, i senatori affetti d'imbecillità senile, i marchesi boriosi, i principi prepotenti, i ciabattini ubriaconi, gli avvocati venali, i giudici parziali, i notari ridicoli, i sacerdoti ipocriti, i cardinali odiosi e i re tiranni, mentre i sottotenenti somiglian tutti i sottotenenti del mio amico De Amicis, buoni, affettuosi, disinteressati, generosi, sensibili, tutti latte e miele, tutti giulebbe e gelatina, sempre colle lagrime agli occhi dalla tenerezza, vera provvidenza delle mogli indotte in tentazione, veri angeli custodi delle ragazze pericolanti. Non ce n'è uno che non meriti di essere canonizzato vivo!... O che paura ha il signor Ministro?... Che la gente pigli il panegirico sul serio, e s'immagini che gli ufficiali son tutti Cherubini e Serafini, vergini martiri e confessori con un paio d'ali nascoste sotto le spalline?

Si tranquillizzi, Eccellenza, tutti sanno che sono uomini come noi, e hanno imparato a fare a fidanza coi loro sentimenti tutti umani, l'amore di patria, la generosità, il valore, il rispetto alle leggi e alla dignità personale.

Se nessuno proibisce la mostra pubblica di un uomo come me e voi, vestito tal'e quale come voi e me; rappresentato al naturale nelle circostanze più intime e più segrete della sua vita di figliuolo, di babbo e di marito; se la

commedia si giova di personaggi presi a prestito da tutte le classi sociali, e portati di peso framezzo alle peripezie dell'intreccio, che senso comune può avere l'esclusione dei *militari graduati* dalla lista delle persone del dramma; e con qual criterio si attribuisce loro il privilegio d'una certa foggia di vestire che alla scena è vietato di riprodurre?...

Fosse almeno addirittura proibito di mescolare gli ufficiali dell'esercito ai personaggi dell'azione drammatica! Ma, signor no; nessuno si è mai sognato d'imporre codesto limite alla fantasia degli scrittori; anzi, in ogni tempo ed in ogni luogo, la finzione teatrale ha prelevato un largo contingente dalle file della soldatesca. I *marescialli* del Federici; i *generali* dell'Avelloni (per non risalire tanto in su nella storia dell'arte); e i *colonnelli* dello Scribe; i *maggiori* (ma zitto, che il signor Questore non ci senta), i *maggiori* di tavola rotonda delle operette francesi; e i *capitani* del Dennery e del Giacometti; e i *luogotenenti* dell'Iffland e del barone Cosenza; i *tenenti* del Gherardi del Testa e di Paolo Ferrari; e i *sergenti* del Ducange e del Pixérécourt; ed i *caporali* del Cormon e del Barré; e le innumerevoli compagnie di *soldati* comandate dal Medoni d'imperitura memoria, sono lì ad attestare il continuo intervento dell'elemento militare nella favola dei componimenti teatrali.

La proibizione dunque riguarderebbe unicamente l'uniforme; quasi che mentre l'àbito non fa il monaco, la divisa facesse il soldato; e come se nel soldato nulla fosse rispettabile e sacro, tranne que' dieci o dodici metri di panno, tagliati e cuciti in quella forma particolare!... Ci può egli esser nulla di più sciocco e di più fanciullesco d'una simile interdizione?...

Ahi!... circolare imprudente!... Che direbbe il signor Ministro se l'attore fosse impedito di indossare l'uniforme, vestisse il suo per-

sonaggio d'un abbigliamento fantastico, grottesco e ridevole, e mentre tutti lo dicono *capitano* e lo asseriscono in attività di servizio, e mi saltasse fuori in maschera in pagliaccio o camuffato secondo il figurino del *general Boum* dopo che *enfin il a repris son panache?...*

Sarebbe uno sconcio, fecondo di deplorevolissime conseguenze, eppure l'autore rimarrebbe nei limiti della legalità... e potrebbe incartocciarsi in una copia della famosa circolare.

Nè mi si parli dei pericoli nascenti dallo *spirito di corpo* — brutto accozzo di parole e di idee. — Gli ufficiali hanno troppo buon senso per non capire che le generalità non feriscono alcuno, e che quando si parla di tutti nessuno è preso di mira!...

A buon conto se la circolare c'è, e se è giovane di data, bisogna credere proprio che l'abbia strozzata il lattime. Vorrei aver io la somma di tutte le multe non pagate, per cotesto titolo di contravvenzione, sui teatri d'Italia!

Questo mio desiderio, che è d'una ghiottoneria senza scusa, mi rammenta l'ingenua esclamazione di quella brava signora, innanzi alla quale una mala lingua della conversazione accusava i buoni costumi d'una donna maritata sua amica.

— Quella è una moglie, — diceva la linguaccia, — che avrà dieci amanti a dir poco.

— Dieci amanti!... — rimbeccò l'amica fedele. — Vedete che esagerazione!... Vorrei avere io quelli ch'ella ha di meno....

DAI COSTUMI ALLA TESI

Le commedie di transizione

...*La Donna e lo Scettico*, « lavoro arditissimo pel concetto e per la forma, che segnò già un'epoca di transizione nella storia della letteratura drammatica moderna ». Così lo ricorda Yorick in occasione della ripresa delle rappresentazioni della commedia nel 1883 dalla Compagnia Nazionale diretta dal Ferrari.

Ricordiamo che *La Donna e lo Scettico* fu rifatta da *Lo Scetticismo* (1851) per Adelaide Ristori che la rappresentò nel 1864, interpretando la parte di *Teresa* per la quale figura dice l'autore di aver preso a modello la madre sua, Elisabetta Palmieri, alla cui memoria la commedia è dedicata.

Del lavoro è serbata memoria nella notizia seguente:

La donna e lo scettico

Commedia in 3 atti, in versi martelliani

15 maggio 1876.

La rappresentazione straordinaria della commedia di Paolo Ferrari *La Donna e lo Scettico,* in cui la nostra grande attrice Adelaide Ristori recitò a fianco dei filodrammatici Fidenti, e a benefizio della scuola annessa a quella Reale Accademia, fu una splendida serata, una festa artistica e cittadina, di cui non perirà così presto la memoria. Adelaide Ristori che regnò per tanti anni regina delle scene italiane per la grazia di Dio e per la volontà della nazione, tornava fra noi, cinta ancora della sua invidiata corona regale, cui aggiunse tante gemme quanti furono i trionfi che ottenne nelle più lontane regione, fra straniere genti, e meno avvezze alla dolce favella italiana. Venne, passò, e il suo rapido passaggio fu segnato da una buona azione. A benefizio di una istituzione che onora il nostro paese e prepara al nostro teatro più degni cultori dell'arte rappresentativa, la Ristori consentì

a comparire sul palcoscenico delle Logge insieme agli alunni ad ai soci della prima fra le nostre Accademie filodrammatiche.

Ella fu quale ognuno di noi la rammenta, grande, inspirata, bella, potente come ne' primi anni della sua gioventù. Accanto a lei, quasi illuminati dal riflesso del suo vivo splendore, apparvero degni di lode gli alunni della scuola, il Marchi, il Bellini, e la signora Matini, che ebbero dal pubblico applausi meritati e sinceri.

Di un anno solo posteriore a *La Donna e lo Scettico* è la *Marianna* (1865) dramma che ebbe larghissima rinomanza.

Marianna

Dramma in 3 atti, in prosa (1)

30 dicembre 1872.

La scena fiorentina è rimasta un paio di mesi sotto un'alluvione di drammi. Le lagrime hanno solcato le belle gote delle gentili spettatrici, così tenere di cuore, e così pronte a commuoversi alle sventure del prossimo derelitto! Quella *Marianna* di Paolo Ferrari, che è bene una delle più simpatiche e compassionevoli e pietose figure del teatro moderno, rappresentata così al vivo e così al vero dalla signora Giacinta Pezzana, ha incominciato la serie delle peccatrici pentite, e ha disposto gli animi di tutto un pubblico alla divina virtù della misericordia, e alla dolce voluttà del perdono.

Io amo molto la *Marianna* di Paolo Ferrari. Quella madre colpevole e pentita, in preda a tutte le torture della coscienza, spaventata dall'idea di esser causa dell'infelicità della figlia, crudelmente punita da' suoi stessi ri-

(1) Firenze, Teatro Niccolini, Compagnia Pezzana-Gualtieri.

morsi per un fallo che ha dalla sua ogni sorta di circostanze attenuanti; quella donna, innamorata e forte contro il suo amore e inesorabile contro sè stessa, mi parve sempre un personaggio originale, vero, drammatico, uno dei personaggi meglio disegnati e più felicemente coloriti del nostro teatro italiano.

Marianna ha un carattere più nobile, più generoso, più intero di quello della *Mère coupable* di Beaumarchais. Il suo fallo è nascosto agli occhi di tutti, ma basta per lei che sia palese alla sua propria coscienza, e benchè *Carlo* suo marito abbia su per giù a rimproverarsi gli stessi errori che il *conte Almaviva* del grande commediografo francese, ella non cercherà nel suo perdono una pace che i rimorsi della sua colpa non le lasceranno più mai. Ferrari ha capito quello che Beaumarchais non seppe capire o non volle, che il perdono, per essere efficace, deve scendere dall'alto, deve muovere da un principio di virtù e di clemenza, deve essere accordato al colpevole da chi non ha colpa alcuna a rimproverarsi. Quando l'uomo onesto perdona ed abbraccia il tristò che fu cagione delle sue immeritate sventure; quando il padre del figliuol prodigo accoglie amorosamente il giovinetto pentito; quando Cristo rifiuta di condannare l'adultera; quando la divina giustizia sente misericordia della fragilità umana, allora il perdono riabilita, redime, e cancella le traccie dell'errore passato; ma quando i peccatori si perdonano fra loro; quando si accordano una reciproca indulgenza; quando fanno un cambio dei propri torti e una compensazione dei propri pentimenti, allora fanno bene non dico di no, ma la morale non ha nulla che vedere in codesta prudente tolleranza, e la *Madre colpevole* di Beaumarchais non insegna ad odiare l'adulterio più che il suo *Conte* non invogli di praticare la clemenza.

Ed amo *Marianna* anche più dell'*Eulalia* di Kotzebue nel dramma *Misantropia e pentimento*. L'eroina del drammaturgo tedesco, più che dalla nobiltà del suo proprio carattere e dai rimorsi della propria coscienza, è spinta alla sventura e al pentimento dalla falsa posizione in cui si trova, divisa com'è dal marito,reietta dalla società, segnata a dito da tutti. Il soggetto del dramma non è la riprovazione dell'adulterio, è la glorificazione della clemenza coniugale. *Meinau* deve egli o no perdonare alla moglie? Ecco il problema.

Ferrari invece ha insegnato alle donne che certi amori colpevoli portano seco la loro tremenda punizione indipendentemente dalle leggi dello Stato, dalla condizioni della società, dal biasimo della pubblica opinione. Gli affetti più soavi si cambiano in crudeli torture per l'adultera che nel segreto della sua camera profanata, sul capezzale del tradito suo letto, trova la spiegazione delle sciagure che sovrastano a' suoi cari, nel fallo a tutti nascosto, che macchiò la sua vita fino ad allora intemerata.

La signora Pezzana rese con artistica verità tutte le fasi dolorose di quella miseranda vita di rimorsi e di paure, e il dramma di Paolo Ferrari, interpretato da lei, parve nuovo, bello, pieno di vita e degno d'esser proposto a modello a molti scrittori che vanno per la maggiore.

Una critica a tappe

Il 25 dicembre 1871, la *Nazione* pubblicava su *Cause ed effetti* una rassegna drammatica che non era di Yorick, forse assente od impedito. Della commedia egli non ebbe quindi occasione di parlare se non a proposito di successive e diverse interpretazioni e non ne trattò che come cronista. E' però curioso l'apprezzamento critico che traspare attraverso le impressioni dei suoi scritti, fino ad otto anni dopo la prima rappresentazione.

Cause ed effetti

Commedia in 5 atti, in prosa (1)

2-3 novembre 1872.

Intanto a consolare gli appassionati cultori dell'Arte drammatica, la compagnia diretta e condotta da Alamanno Morelli ha esordito alle Loggie con la commedia di Paolo Ferrari intitolata *Cause ed effetti*. Una compagnia perfetta, una commedia che tocca molto da vicino la perfezione!... Quando alcuno vi dica che la signora Virginia Marini non teme rivali nella schiera delle prime attrici italiane, che Alamanno Morelli è sempre un grande attore e un direttore piuttosto unico che raro, che Domenico Maione è degno d'ogni lode, e Bassi un carissimo brillante, e la signora Job sempre più meritevole di plauso sincero, statevi pure contenti e persuasi che vi si dice la verità, tutta la verità, e niente altro che la verità.

E quando si asserisce che *Cause ed effetti* è la migliore di tutte le commedie venute alla luce della ribalta nell'ultima metà dell'anno passato, e che Paolo Ferrari è pur sempre l'autore drammatico che molti vorrebbero e pochi sanno imitare, andate pur là che non si asserisce altro che il vero, e lasciate pur gracidare tutte le cornacchie e tutti i ranocchi del teatro; vi accorgerete a suo tempo che ranocchie e cornacchie possono gracidare a lor posta.

1 Marzo 1875.

E giacchè siamo entrati a parlare di vecchie commedie rimesse con sì lieta fortuna all'onore della scena, lasciate che mandi un saluto

(1) Firenze, Teatro delle Logge, Drammatica Compagnia del cav. Alamanno Morelli.

a quella eccellente e sempre fresca e nuova produzione di Paolo Ferrari intitolata *Cause ed effetti,* rappresentata all'Alfieri dalla compagnia Checchi e Bozzo, (1) modesta ma simpatica riunione di artisti che senza grandi pretensioni, ma con sincero affetto e con assidua fatica, tenta rivendicare all'arte seria e dignitosa uno dei più graziosi ed eleganti teatri fiorentini. Là recitano Annetta ed Angiolo Vestri, attori non indegni del glorioso nome che portano; là fanno le loro prime armi alcuni giovani pieni di buon volere e di liete speranze; là sostiene, tra gli applausi d'un pubblico numeroso e intelligente, le difficili parti di prima attrice, quell'avvenente e graziosa fanciulla che è Amalia Checchi, e che sotto la direzione della signora Giacinta Pezzana, mosse testè i primi passi nello spinoso e malagevole sentiero dell'arte. Se mai mi piacque incoraggiare con una parola di lode, gli sforzi d'un'esordiente incamminata a splendido avvenire; se mai mi parve giusto ed onesto chiamare la benevola attenzione del pubblico sulla bionda testolina d'una giovinetta promettente e studiosa; questa io stimo certo propizia e fausta occasione di smettere l'accigliata e rigida severità della critica per assumere il tono carezzoso e cortese del saluto e del complimento. Ben venga fra noi l'attrice novella cui ridono negli occhi e sulle gote le rose della gioventù e della bellezza; ben venga la coraggiosa fanciulla cui l'amore dell'arte spira nella mente i più generosi propositi e i più onesti disegni. Facciamole posto e sgombriamole dai sassi e dagli sterpi il cammino. *Un bienfait,* che il pubblico se lo rammenti, *n'est jamais perdu.* Un bacio dato — e qualche volta val meglio un applau-

(1) Diretta da Angelo Vestri.

so che un bacio — non è mai perduto, come disse egregiamente il barone De Renzis.

15 Maggio 1876.

All'Arena Nazionale, per questa settimana almeno, l'arte ha vissuto di ritornelli, e le curve dell'anfiteatro hanno ripercosso ancora una volta l'eco degli applausi, grazie a Paolo Ferrari, a Suner e a Melesville.

Cause ed Effetti e la *Medicina d'una Ragazza ammalata* sembrano ancora commedie nuove, e nuove sembreranno Dio sa per quanti anni avvenire. Per esse riscossero largo tributo di lode e la signora Boccomini (che senza contentarmi troppo mi parve pur degna d'incoraggiamento e di simpatia), e il bravo Lavaggi, e l'amico Zerri, e la signora Raspantini, e la signorina Checchi, e la signora Cambiè, e quell'esilarante e comico Giovacchino Fagiuoli, che non può far capolino dalle quinte senza suscitare i più larghi scrosci di risa.

Fra il pubblico e la critica

9 Aprile 1877.

Un critico — parlando, bene inteso, in generale — è un signore pagato apposta per non credere a nessuna infallibilità... tranne alla propria!... Pure qualche volta, si rassegna ad essere dell'opinione di un altro, specialmente quando cotest'altro è tale uomo che a mostrar di pensare come lui ci si guadagna un tanto di riputazione.

C'è qualcuno però, di cui un critico che vada per la maggiore si acconcia sempre malvolentieri ad accettare e a seguire il giudizio; e questi è il pubblico, che paga per ascoltare, ascolta per divertirsi, e si diverte per avere sempre torto marcio in faccia ai grandissimi baccalari i quali, la mattina dopo, gli provano *in baralipton* come qualmente e' non si sia divertito niente affatto.

Confesso francamente che anch'io non ho troppa fiducia nei criteri del pubblico come giudice dell'intento, della forma, del valore artistico e letterario di un'opera drammatica, e dichiaro che cotesta mancanza di stima, cotesta dfifidenza apertamente confessata proviene in me dalla conoscenza degli elementi onde si compone oggidì il pubblico de' teatri, e dalla coscienza del modo con cui siffatti elementi si uniscono, si mescolano, si combinano nel recipiente della platea.

Ma c'è un argomento intorno al quale io mi trovo quasi sempre d'accordo colla moltitudine degli spettatori, e m'inchino reverente al loro verdetto anco quando fosse, per caso, un po' discorde dalla mia maniera di pensare. E' l'argomento della passione. In fatto di giudizi posso qualche volta aver la superbia di credere — (perchè non dirlo senza tante ipocrisie di modestia bugiarda?) — che il mio valga più di quello manifestato da qualche centinaio di uditori, sulla cui intelligenza e sulla cui cultura mi è lecito esprimere qualche dubbio; ma in fatto di sensazioni, di sentimenti, di passioni, mi è forza concordare che le passioni di un uomo solo, spicciolo, e costituito nella tale o tal'altra condizione sociale, non hanno nulla che vedere colle passioni di cinquecento individui riuniti insieme, e appartenenti a tutte le classi della società; e so che non debbo dimenticare come un'opera drammatica sia fatta apposta per esercitare una data azione sulle passioni dei cinquecento riuniti insieme, e non sulle passioni di quell'individuo spicciolo sullodato... che sono poi io, in persona prima.

Considerata sotto questo aspetto — i critici hanno un bel vociare alla profanazione dell'arte e alla rovina delle teorie — la commedia di Paolo Ferrari che s'intitola *Cause ed Effetti* è una delle più belle commedie che sia

uscita da quel cervello benedetto dal Signore Iddio. In cinque anni, da che ella apparve per la prima volta su que' trespoli della scena, la commedia ha fatto otto o dieci giri completi per tutti i teatri della penisola, suscitando sempre e per tutto gli stessi sorrisi e le stesse emozioni, esattamente alle medesime frasi, alle stesse situazioni, alle medesime scene. Il che significa, se fate i conti a dovere, che a quest'ora *Cause ed Effetti* ebbero trenta o quaranta conferme del primo favorevolissimo parere da un pubblico composto di trenta o quarantamila persone.

Ora, sapete un po' quel che c'è di nuovo?... C'è che una commedia capace di produrre sicuramente e sempre lo stesso resultato di alta e profonda emozione in un pubblico tanto numeroso, è senza dubbio un bel lavoro, un lavoro d'una potenza straordinaria!

Ma — domandano alcuni — con quale mezzi Paolo Ferrari è riuscito ad ottenere siffatto resultato?... O Dio!... coi mezzi che sono a disposizione di chi scrive un'opera drammatica, cogliendo il vero sul fatto e idealizzandolo coll'aiuto del suo ingegno, interpretando coll'anima sua i sentimenti comuni alle trenta o quarantamila anime dei suoi spettatori. Una piccolezza, una bagattella, una cosuccia che nessuno proibisce nè a me nè a voi, ma che nè voi nè io, disgraziatamente sappiamo fare!... Io, se mi fosse lecito di schiccherare qui il mio parere, direi che cotesta è arte, o io sono un ravanello da mangiarsi col tonno sott'olio; voi, cortesi lettori, siete padroni di dire cosa vi pare, e potete perfettamente pigliarmi per un ravanello... ma quanto al mangiarmi col o senza tonno, ci ho da essere anch'io!... Intanto andate al teatro, state a sentire la Campi, il Rossi, il Maggi e tutti gli altri artisti eccellenti (1) che rendono stupendamente la

(1) Compagnia drammatica della Città di Torino.

stupenda creazione di Paolo Ferrari, e si vi riesce di non sentirvi commossi, e di tenere la bocca chiusa e le mani in tasca, ditemi: bestia... e io chinerò il capo e risponderò: grazie, altrettanto!...

10 Febbraio 1879.

Abbiamo campato una settimana intera sul patrimonio del repertorio comune. La commedia italiana ha avuto bisogno — come del resto ha bisogno sempre quando mancano le novità — di ricorrere al teatro francese.

Egli è appunto in simili occasioni che saltano agli occhi i due principali difetti del nostro organamento teatrale, e le cause più vere e più prossime della nostra decadenza drammatica. Sarebbe stoltezza negarlo, la produzione nazionale patisce difetto delle qualità che assicurano una lunga vita alle opere del palcoscenico. Qualche volta piace, diverte, interessa... ma dura poco. Se ne togli le commedie ed i drammi di Paolo Ferrari, e qualche altro bel successo isolato che potresti contare sulle dita, tutto il resto passa, brilla, sparisce, e si perde nel buio. Il *presente* per le buone commedie italiane non dura più di tre o quattro anni... poi comincia il *passato* che in altri tre o quattro anni tutt'al più diventa un passato remoto. Il titolo d'una buona produzione italiana stampato a caratteri giganteschi sul cartellone degli spettacoli serali non chiama più in platea dieci spettatori al di là del numero consueto, che tant'è verrebbe al teatro magari se il sipario si alzasse sulla *Pianella perduta,* o sul *Castello dei falsi monetari.*

Di questa prima disgrazia, di cui gioverà in qualche settimana di riposo estivo, indagare insieme le cause, nasce la seconda che è quella della trista e scoraggiante uniformità dei re-

pertori per le nostre povere compagnie nomadi, le quali sono costrette a cambiare spettacolo tutte le sante sere. Non abbiamo in Italia un gran centro, popolato da qualche milione di abitanti e di forestieri, che fornisca una lunga serie di pubblici varii e diversi a una lunga sequela di rappresentazioni dell'opera in voga; ma abbiamo un bel numero di centri più piccini, che godono d'una certa importanza, che accolgono una popolazione assai numerosa, che vantano uno o due teatri per ciascheduno, ricchi di gloriose tradizioni e frequentati dal bel mondo aristocratico e cittadino, dove una buona Compagnia può fare alla meglio i suoi affari a condizione di trattenersi per un certo numero di giorni e di dare un certo numero di produzioni fra vecchie e nuove. Di qui la necessità di avere un *fondo* di riserva, un *repertorio corrente*, composto di commedie e di drammi di facile esecuzione e di effetto sicuro. E poichè cotesto *fondo*, o non si trova o si trova a stento nel teatro nazionale — che non invecchia perchè muore giovane e non lascia grandi ricordi — è forza andarlo a cercare nel teatro francese, e precisamente in quel numero sempre limitato di produzioni francesi che tengono meglio la scena, che chiamano più gente in platea, e che in grazia di coteste buone qualità entrano presto presto nel repertorio comune, e ruzzolano rapidamente dalle mani di capicomici come Bellotti-Bon o Morelli, in quelle d'uno Scannagalli o d'un Anzempamber purchessia.

E qui appunto sta il baco che rode il nostro avvenire. Io non mi son mai voluto mettere d'accordo co' miei egregi colleghi della critica per gridare la crociata contro le commedie francesi al loro primo apparire sulle scene dei teatri parigini. Non veggo e non so capire perchè i capicomici italiani dovrebbero pri-

varsi degli utili sperati da una prima rappresentazione che desta la curiosità e l'interesse; nè mi so persuadere che pel nostro pubblico italiano ci sia decoro e vantaggio nel negare onesta soddisfazione a quell'interesse e a quella curiosità. Vorrei che fosse possibile a noialtri cittadini d'Italia, godere senza ritardo, insieme alle novità drammatiche del nostro teatro, anche le primizie di tutti i teatri stranieri... ma vorrei ancora, e Dio sa se lo vorrei con tutte le forze dell'animo mio, che il fondo del repertorio italiano fosse composto di buone commedie italiane. Ohimè!... Per giungere a questo resultato bisognerebbe che le buone commedie italiane fossero molte... e son poche... che lasciassero sempre gran desiderio di sè... e passano rapidamente, e stancano più rapidamente ancora. I capicomici e gli impresari che a teatro chiuso rimangono tutte le sere a tu per tu colla cassetta, sono obbligati a ricorrere al repertorio straniero, e così è che il pubblico si avvezza male, che il gusto travia, che l'imitazione si allarga e si estende, e spegne negli autori ogni scintilla di originalità, e negli spettatori ogni fiammella di sano giudizio.

E' un male... un male grosso, generatore di mille altri mali minori... ma che ci si fa? Bisogna pur mangiare tutti i giorni e divertirsi tutte le sere!...

E non è vero niente affatto che il pubblico spensierato e citrullo si diverta soltanto alle baggianate delle farse in tre atti, agli acrobatismi pantomimici dell'operetta sguaiata e canagliesca. Quando lo può, il pubblico è assai più contento di pigliare la favola del dramma sul serio, l'intreccio sul sodo, e la passione per quattrini contanti... e se la gode quando gli è porta l'occasione di piangere a calde lagrime e di rodersi le viscere per un bel paio d'ore.

Ne voglio per prova solamente il lungo favore di cui godono fra noi il *Ferréol* di Vittoriano Sardou e *Cause ed Effetti* di Paolo Ferrari. Quel primo dramma francese, malgrado tutti i suoi difetti, ha sempre la passione così viva, l'emozione così spontanea, l'interesse così prepotente, che a qualche anno di distanza dalla prima rappresentazione, e sebbene tutti gli spettatori oramai sappiano a memoria le *parti*, meglio dei comici che le recitano sulla scena, *Ferréol* chiama in teatro la folla, e la folla applaude, la folla piange, la folla si commuove ai soliti momenti, alle solite situazioni, alle solite frasi, tal e quale come se il lavoro fosse nuovo e avesse tutta la freschezza e tutta la subitaneità dell'improvviso.

Le inverosimiglianze della favola sono state avvertite, i controsensi dell'intreccio sono stati discussi,, la critica così in Francia come in Italia, ha preso proprio il pubblico per la mano e gli ha fatto toccare col dito i punti deboli, le situazioni false, gli effetti artificiali... ma quando un galantuomo si sente gli occhi gonfi di lagrime, leva la mano dal segno, e non pensa più che a cavar fuori il suo bravo fazzoletto.

Cause ed effetti partecipa per le stesse ragioni della medesima eterna gioventù. Non c'è anima viva in platea che non sappia dove per l'appunto tutti quegli *Olivari-Gonzaga* e tutti quei *Castellieri-Estense* tengano nascosto il pezzettino di saltaleone che li fa dondolare e scattar su a quel modo preciso e a quel momento determinato. Quando gli spettatori camminano a sangue freddo per la strada, nell'andare o nel venire, tutti dicono che quel *torcibudella* oltrepassa le ragioni dell'arte, e che le zeppe son dimolte, e le esagerazioni son troppe, e i caratteri peccano qua e colà... ma una volta seduti in platea e messi dinanzi al casto amore de' due cugini (*va-t-en voir s'ils vien-*

nent) e alla culla dove una mamma si dispera pel suo bambino che muore, spalancano tanto d'occhi, fanno il fiato grosso, si rigano le gote di caldi lucciconi, e paf... tutta la radunanza manda al diavolo la riflessione, salta all'aria, si scuote, si dimena, e scoppia in un applauso lungo e fragoroso.

E se il pubblico ha ragione di correre in folla ad applaudire, non veggo perchè il capocomico avrebbe torto di tener ritti quegli spettacoli che gli fanno tanto bella figura nel bilancio preventivo e in quello consuntivo!...

Capisco meno gli arcani motivi che trattengono sulle scena il *Giuseppe Balsamo* di Alessandro Dumas. E' un morto che cammina e non è neanco un bel morto. Quando ci venne la prima volta, avrei magari voluto che gli si portasse un po' di rispetto, per amore verso i due Alessandri e per debito di cortese ospitalità. Era un lavoro nuovo, noi avevamo il diritto di vederlo sul teatro per dirci su la nostra opinione. Adesso però la curiosità è appagata, la prova è fatta, il giudizio è dato, unanime, esplicito, e ugualmente severo da per tutto... levateci di tra i piedi quell'arruffone di ciarlatano parolaio e svergognato.

Suppongo che non lo mettan da parte perchè frutta dimostrazioni lusinghiere di larga benevolenza agli attori (1); alla Marchi che è una gran cara *Andreina,* al Pasta che regge strenuamente il peso della figura di *Cagliostro,* al Cola che strappa l'applauso al pubblico gocciolone, interpretando con gran vigore il carattere di *Gilbert*... ma mi pare che ci sia poco sugo a farsi applaudire da ventiquattro o trenta persone disseminate nel deserto d'una platea!... Del resto tutti i gusti son gusti... e tutte le necessità, forse, sono necessità!...

---

(1) Firenze, Teatro Nuovo, Compagnia drammatica N. 2 del cav. Luigi Bellotti-Bon.

Un seguito!!

28 Febbraio 1873.

Magro lavoro, quello del signor Attilio Caselli che si intitola *Dieci anni dopo* e che dispiacque testè all'Arena Nazionale, come dispiacque un anno fa al Teatro Nuovo.

Di quella poverissima cosa avremo detto tutto quanto c'è da dire quando sarà, per opera nostra, rammentato alle genti che lo scrittore di quelle scene ineseguibili e indigeste, aveva la pretensione di continuare la bellissima commedia di Paolo Ferrari intitolata *Cause ed Effetti.* E per me, sissignori, non ci vedo nessuna difficoltà. Anche Augustolo era un continuatore di Cesare, anche Suor Patrocinio ha durato un pezzo a continuare Carlo V!

Un Lion in ritiro

Commedia in 5 atti in versi (1)

21 Settembre 1874.

Certo non è la forma, non è il modello che manca al mio amico Paolo Ferrari in quel suo ultimo lavoro che s'intitola *Un Lion in ritiro.* La forma c'è, elegante, splendida, piena di seduzioni, degna in tutto d'un suo pari. E' un'opera tutta di *fattura* senza nulla di sostanza, un disegno tracciato per aria colla punta d'una bacchetta dorata. Voi seguite coll'occhio cotesta punta volubile, che va in su e in giù rapida e svelta segnando nel vuoto una striscia luminosa, e più tardi quando la bacchetta si ferma, rimanete tutti sorpresi che le sue volute sapienti non abbiano lasciato nessun segno per l'aria. Vi date un'occhiata

(1) Firenze, Arena Nazionale, Drammatica Compagnia N. 1 del cav. Luigi Bellotti-Bon.

d'intorno, e là in fondo alla scena, dietro l'angolo d'una quinta, scoprite la faccia beffarda del buon Ferrari che vi guarda di sottecche, e ha l'aria di ripetervi la formula del vecchio Bosco quando vi scamottava sotto il naso la sua brava pallina di sughero: Una due e tre; passa, marcia e sparisci... la pallina non c'è più!...

Chi rimane a bocca aperta, senza nessuna voglia di ridere, è il mio bel pubblico dell'Arena Nazionale che aveva seguitato la pallina con tanto d'occhi!

La favola del *Lion in ritiro* non ve la starò a raccontare... l'avete già letta su tutte le appendici de' giornali sei mesi fa. E' la storia di quello zio, ritirato dal mondo e dalle sue pompe, che sbuca fuori a un tratto dal suo covo, ripiglia il sopravvento sui bellimbusti più giovani, attira a sè l'attenzione e l'affetto delle belle signore, combatte e vince nel torneo della galanteria, e della sua vittoria fa partecipe il caro nepote, un giovinotto un po' timido, un po' imbarazzato e innamorato come una gatta.

La storia è lunga, imbrogliata.... e sarebbe anco noiosa, se Paolo Ferrari non la rallegrasse con la vivacità del suo spirito e della sua inesauribile vena comica. Tutti gli episodi di que' cinque atti, tutti gli incidenti di quelle scene, sono briosi, garbati, eleganti, risibili oltre ogni dire; il fondo solo è morto, monotono, pesante e scolorito.

Il *Lion in ritiro* fu accusato d'avere un vincolo di parentela troppo stretto colla *Nonna scellerata* di Achille Torelli. Il vero è che la *Nonna scellerata* era proprio figliuola di quell'antico *monsieur Stanislas de Fonblanche* che Bayard presentò per la prima volta al pubblico parigino, dalle scene del *Gymnase dramatique* il 2 ottobre 1847, e che il *dato* di quel vecchio *vaudeville* è precisamente quello

che serve di substrato a tutte le tre commedie. Ma all'infuori del *dato* nessun altro punto di somiglianza fra i cinque atti dell'amico Paolo e l'opera dell'autore francese, che è una cosa sola colla commedia del brioso scrittore napoletano. Nè Torelli, nè Ferrari possono onestamente essere accusati di plagio.

Il Cantoniere

Commedia in 1 atto, in versi, (1)

25 Settembre 1874.

Il *Cantoniere* di Paolo Ferrari, è un racconto, un semplice racconto dialogizzato e ridotto alla forma drammatica con una sapiente miscela di patetico e di grottesco.

Quel modesto e virtuoso impiegato subalterno che vive colla sua famigliuola sulle vette della montagna, alternando i segnali al passaggio dei treni ferroviarii, fu altra volta un signore, un gentiluomo elegante, un possidente di campagna lombarda sulla riva del Po. L'impeto furibondo del fiume uscito dal suo letto travolse nei gorghi limacciosi prima la speranza de' futuri raccolti, più tardi il frutto delle lunghe fatiche e dei sudati rispрami; poi l'onda gorgogliante invase le terre, allagò i campi, diradicò le vigne e gli oliveti, rapì gli armenti, atterrò i boschi, e giunse spaventosa, inesorabile, incalzante fino a scuotere dai fondamenti le mura dell'avito castello. Poveri dal mattino alla sera, nudi, desolati, tremanti, gli abitatori della ricca tenuta si chiamarono abbastanza felici di campare la vita, e con loro si salvò il callista del villaggio, una caricatura d'ignorante cattedratico da muovere a riso lo stesso Oreste dilaniato dalle fu-

(1) Firenze, Arena Nazionale, Drammatica Compagnia N. 1 del cav. Luigi Bellotti-Bon.

rie. La carità cittadina venne in soccorso degli infelici, e cercando di collocare convenientemente le vittime della terribile inondazione, con quell'acume e quel tatto che fa così grande onore alla umana intelligenza, distribuì al gentiluomo colto e istruito un posto di cantoniere, e al callista un impiego di maestro di scuola.

Questo solo basta a Paolo Ferrari per indurre sulla scena il più commovente, il più garbato bozzetto drammatico, ricco di passione, riboccante d'interesse, fecondo di mille emozioni diverse cavate dalle intime latebre dell'argomento.

Il verso ora s'inalza ai voli più arditi della lirica, ora serpeggia umile e modesto verso la comica semplicità, ora sospira carezzoso e gentile i queruli lamenti dell'affetto materno. L'evidenza delle descrizioni, la vivacità delle immagini, la varietà degli episodii, il contrasto dei sentimenti, il tumulto delle passioni, fanno di quell'unico atto un dramma compiuto, e compiuto secondo le regole. Datele il nome che volete, a un'opera d'arte destinata alla scena, chiamatela quadro, bozzetto, leggenda, narrazione, fiaba o ditirambo, quand'ella riesce a trovare le vie del cuore degli spettatori, quando li fa piangere e ridere a suo senno, quando li tien lì immobili, attenti, palpitanti, dimentichi d'ogni altra preoccupazione, dite, addirittura ch'ella è un'opera drammatica, e mandate al diavolo le distinzioni sottili e le classificazioni pedantesche.

LA COMMEDIA DEL POPOLO

Paolo Ferrari ha, nel campo del cosidetto teatro popolare un gran merito: di aver scritto *La medicina di una ragazza ammalata*, mirabile commedia nella quale non si sa se ammirare più la vispa briosità del dialogo o la limpida semplicià della sceneggiatura. Fatto è che essa è ancora un modello perfetto di commedia, alla quale, per un singolarissimo giuoco di circostanza, si riconnettono tutte le questioni del teatro popolare e del teatro dialettale che si agitano da settant'anni nella letteratura e nella critica drammatica: specialmente le questioni dell'argomento e della lingua.

Sull'argomento c'è poco da dire: prendiamo nota però che se nella commedia d'ambiente borghese non è infondata la critica più di frequente fatta al Ferrari di indulgere soverchiamente e infelicemente alla « convenzione » tradizionale di popolare la scena di duchi, marchesi e altri blasonati — nobili poi che non avevano altra nobiltà che il nome rimbombante e titolato — il Ferrari stesso ha dimostrato di saper trarre dall'osservazione delle più umili classi del popolo ispirazione e vigore a scrivere opere vitali e pregevoli, come *La bottega del Cappellaio*, *Il Codicillo dello Zio Venanzio*, e *La Medicina.*

Sono tre commedie scritte originariamente in dialetto, (modenese), tradotte poi in italiano, e fortunatissime; l'ultima ancora viva. Sono tre eccellenti argomenti di discussione: perchè la *Medicina d'una ragazza ammalata,* attraverso la traduzione italiana, è diventata una commedia vernacola... fiorentina.

Quando, nel 1870, molti artisti e letterati e commediografi si proposero di dar speciale impulso e sviluppo a un genere di teatro che vollero chiamare popolare *italiano* — cioè non dialettale ma toscano — era un'epoca di accentuato toscanismo nella letteratura — autori di diverse parti d'Italia e specialmente piemontesi come il Carrera e il Bersezio vi recarono notevoli contributi: nacquero in quella occasione *La Quaderna di Nanni* e *Il Danaro del Comune* del Carrera, *La fratellanza artigiana* del Bersezio e cominciò pure allora quel singolare esercizio letterario che è la traduzione dal dialetto alla lingua e dalla lingua al dialetto e da uno ad un altro dialetto di commedie d'ogni genere: esercizio che non è ancora finito, e forse non finirà mai.

Yorick ha dedicato molte rassegne ai teatri dialettali, che amava come e perchè li amiamo tutti: cioè per la maggiore schiettezza di espressioni e migliore vivacità e verità di ispirazione che hanno spesso le commedie scritte e recitate in dialetto in confronto di quelle scritte e recitate in lingua: ma amava troppo il

teatro italiano nella sua dignità letteraria, per non prediligere e non auspicare la commedia, di sostanza e di forma italiana.

E a proposito del teatro popolare, osservò quanto ci sembra opportuno riferire.

11 Aprile 1870.

Commedia popolare... commedia popolare!... sono due parole presto dette coteste, ma stanno ad esprimere una cosa che si fa molto di rado e con grandissima difficoltà, e, sia detto a lode del vero, quasi sempre si fa anche molto male!... Tutti gli sforzi de' nostri scrittori drammatici, tutti gli studi de' nostri giovani autori... che si degnano umiliare la sublimità del loro genio divino fino alle basse e pedestri necessità dello studiare, sono rivolti alla commedia alta, alla commedia nobile, alla commedia togata, se mi può esser perdonato l'arcaismo della parola, alla commedia politica, religiosa, sociale, oggi che Talìa non più contenta del socco aspira a calzare il coturno e a cingersi le bende matronali, oggi che il titolo, l'argomento, la favola di una commedia, aspirano alla gloria di compiere le rivoluzioni sociali, di sciogliere i grandi problemi intorno cui si travaglia l'umanità, e di presentare a' popoli ed ai governi i progetti di legge per riformare il codice civile... e anco il criminale.

Passò quel tempo in cui la commedia popolare era tutta la commedia; quando quel sostantivo e quell'aggettivo, così in drammatica come in grammatica s'accordavano in genere, numero e caso; quando autori ed attori (o tali ch'erano tutte e due le cose insieme), rubavano al popolino minuto il tipo de' comici personaggi, coglievano sulla sua bocca i fiori del dialogo vivace e paesano, e ne' casi della vita di tutti i giorni cercavano e trovavano soggetto alle drammatiche rappresentazioni.

E, notate bene, io non vo' mica aver l'aria di risospirar le Atellane, o di rimpiangere la

Commedia dell'arte, o di magnificare oltre il merito le *farse* e le *moralità* de' Comici gelosi, o de' Comici confidenti!... Non vo' mica vi diate a credere ch'io sia troppo innamorato delle *Commedie Tropologiche* di Desiderio Cini, o del *Banchetto de' mal cibati* dell'accademico Frusto, o dell'*Ermofrodito* di Girolamo Parabosco o d'altra qualsiasi fra le centomila comiche invenzioni che rallegrarono le veglie de' nostri bisnonni, assicurarono all'Italia il primato negli scenici ludi, crearono sul teatro tipi, caratteri e situazioni drammatiche che durano ancora e dureranno quanto il mondo lontana, e correndo per tutta l'Europa suscitarono imitatori, in Francia Etienne Jodelle, e Pietro di Larivey precursori e maestri a Molière, in Spagna Bartolomeo De Torres Naharro, e Lope de Rueda il battiloro sivigliano, gettando così in ferace terreno il seme da cui nacquer più tardi il teatro comico francese e quello spagnuolo!...

Ogni cosa ha suo tempo, nè oggi la Commedia popolare come la intendeva il Domenichi quando metteva in scena *Le due Cortigiane* o Sforza Oddi quando scriveva l'*Erofilomachia*, m'andrebbero a' versi più che tanto.

Ma non posso a meno di lamentare che le tradizioni della Commedia del popolo si siano così miseramente perdute e neglette fra noi, e che tutti gli autori italiani, per modesti, novizi, umili e di basso stato che siano, non sappiano o non vogliano scegliere a soggetto de' loro lavori altro che le più sublimi e meno comprensibili astrazioni della filosofia e della morale sociale, e non riescano a piantar sulla scena uomini e donne che non siano per lo meno cavalieri e contesse con quattro quarti di nobiltà.

Cotesta stortura proviene in molti da pecoresca smania di servile imitazione, in altri assai dall'ambizione di parere da più che non

sono, in moltissimi nacque dall'esagerazione de' sentimenti democratici che non permettevano alle anime repubblicane dei commediografi di far ridere i signori alla pittura de' costumi del popolo, ma volevano al contrario che si eccitassero gli sdegni e le ire del proletario contro i vizi e le scellerataggini de' grandi... de' nobili... o anco solamente de' possidenti!...

Così venne su al lume della ribalta quella generazione di conti, di principesse, di marchesi, e di nobili dame che per tanti anni allagò la scena di sangue, commise mille infanticidi, centomila furti, un milione di scritture false, un miliardo d'adulteri, rapì tutte le ragazze, avvelenò tutti i rivali, e dopo aver fatto raccapricciare il mondo co' suoi delitti, funestò il teatro colla creazione della scuola melodrammatica, che fu poi mamma al dramma scapigliato e arruffato di trent'anni fa, e nonna alla commedia che si fa chiamare sociale perchè mette la società in caricatura.

Oggi che, se Dio vuole, par si cominci a metter capo a partito, oggi che l'arte riesce in Francia, e tenta in Italia liberarsi dalle pastoie della convenzione e incamminarsi libera e spedita alla ricerca del vero, oggi che il melodramma è morto, il dramma si rigenera e si trasforma, e la commedia si studia ritrarre le cose e le persone tali quali sono a questo mondo, oggi qualche anima benedetta si volge ancora alla commedia popolare.

La Quaderna di Nanni

Commedia in 3 atti di Valentino Carrera

Un coraggioso scrittore, il signor Valentino Carrera!... E questo sia il saluto col quale il critico lo accoglie e lo presenta ai lettori, a questi bei lumi di luna di vigliaccheria letteraia che scusa, ricuopre, accarezza e magari

divinizza i vizi del popolo re, già avvezzato sulle forche dal melodramma buon'anima sua.

Un coraggioso scrittore il signor Carrera, che sceglie i suoi tipi comici per le soffitte e per le botteguccie, mette in vista le storture, i pregiudizi, i difetti, le colpe e le magagne del popolano e della popolana, e sulle scene d'un teatro frequentato dal popolo minuto rizza su arditamente le copie e fa lezione agli originali.

Non avesse egli altro merito che questo, e' sarebbe già qualche cosa in certi tempi e in certi luoghi. Ai cortigiani della plebe non è male che succedano di tanto in tanto gli scrittori ammodo, che insegnino alle genti come non basti nascer povero e vivere ignorante per avere di diritto tutte le virtù, e come non sia sempre giusto il pensare che la gente dalle mani pulite abbia di avere sudicia la coscienza.

La fratellanza artigiana

Commedia in 5 atti, in prosa, di Vittorio Bersezio

2 Maggio 1870.

Un primo saggio di commedia popolare che si propone, così di slancio, la soluzione d'un problema tanto complesso, tanto intricato, e tanto difficile, come l'associazione degli operai, mi pare, o io m'inganno a partito, un controsenso, un paradosso, un assurdo.

Certo il coraggio è una bella virtù, e s'hanno a lodare i tentativi de' nostri giovani autori quando si spingono, nobilmente animosi, sulle scene paesane per metter la scienza sociale in azione, e trarre, a benefizio dell'umanità, un utile insegnamento dalla finzione drammatica. S'hanno a lodare, senza dubbio, e si lodano: ma troppo spesso mentre la lode si scrive da' critici, il *tentativo* si fischia dai pubblici, visto che avere delle buone idee, de' sani propositi, e delle eccellenti intenzioni, è

sempre molto più facile che creare buoni personaggi, trovare comici effetti e scrivere ottime commedie!... E siamo sempre lì fissi al chiodo... si va al teatro innanzi tutto per ascoltare e per vedere (sì signori, anco vedere), un buon lavoro drammatico, poi se ci resta tempo e modo, per metter da parte un buon consiglio o un esempio efficace!

Ma quando cotesto *tentativo* ha per iscopo altamente affermato di evangelizzare alle turbe i principii del giusto, del vero, e dell'onesto; quando le commedie che si imprendono a scrivere han da creare in Toscana quel teatro popolare che da ogni parte si dice: non c'è; quando s'ha da chiamare il popolo minuto al teatro per aprirgli gli occhi su' suoi vizi, per allontanarlo dalle male abitudini, per metterlo in guardia contro le passioni, e per avviarlo sul cammino della virtù, allora il cominciare la serie de' saggi con un commedione in cinque atti che si lusinga d'illustrare i diritti rispettivi del capitale e del lavoro e regolare la questione degli scioperi intorno alla quale si affannano tutti gli economisti e tutti gli uomini di Stato da un pezzo in qua, mi pare una pretensione smodata, una superbia fuori luogo, e mi fa lo stesso effetto come se mi venissero a dire che gli studi universitari hanno a cominciar da qui avanti coll'esame di laurea e finire con quello di ammissione.

Che si fa celia!... Quando a un tessitore, a un ciabattino, a una venditrice di giornali, a un'ortolana, e ad un oste siete arrivati a far capire come sia il lavoro quello che crea tutti i valori, quando avete loro dimostrato che anche il capitale del padrone dell'officina è il frutto sacrosanto di un lavoro precedente, e che oggi, impiegato nel dar moto ad una fabbrica, *lavora* anch'egli la sua parte e ha perciò diritto alla sua remunerazione, ed altre e

simili verità economiche, così meravigliosamente morali e così meschinamente drammatiche, che cosa vi resterà da fare per istruire ed educare il popolino degli operai? Sapete voi che cosa resterà da fare?... Resterà da far venire alle Crezie, ai Nanni, ed a' Bobi la voglia d'imparare a leggere e scrivere, ci resterà da predicar loro la voglia di lavorare, da curare quel malanno della poltroneria, da guarire quella piaga della crapula e dell'ambizione, da inculcare la virtù del risparmio e della previdenza, e mille altre *piccolezze* che gli autori drammatici innamorati della commedia popolare credono troppo povera e troppo bassa cosa pe' loro alti talenti e per le loro abilità senza fine.

Mettiamo pure che la *commedia popolare* sia una cosa tutta speciale e distinta dalle altre specie di letteratura drammatica, diamo per dimostrato quello che è sempre da dimostrarsi che s'han da scrivere per il popolino delle commedie apposta, come se tutte l'altre si scrivessero per un pubblico di semidei, d'eroi, e di teste coronate esclusivamente, succiamoci in pace quest'idea giulebbosa che ci sia o ci possa essere al mondo gente che vada al teatro per prender lezione; ma, che Dio vi benedica, s'ha da restare un po' d'accordo sulle materie dell'insegnamento, e mi concederete di leggieri che una cattedra drammatica, a dirne una, d'astronomia, o di diritto costituzionale, sarebbe proprio un di più per persone che se hanno un bisogno gli è proprio quello, anzi solamente quello d'imparare a leggere, a scrivere... e a proceder da galantuomo.

Se il principio del rizzar cattedra in teatro è un principio sano e opportuno, ci si arriverà, se Dio vuole, col tempo e colla paglia, a sdottorar sulla scena le discettazioni filosofiche, a sciogliere i problemi cosmici così fi-

sici che morali, e a metter con frutto in azione sulla scena così il socialismo, come la paleontologia, e sarà cotesta l'età dell'oro, ma la verrà solamente quando il popolo, il povero popolo, avrà imparato l'abbiccì, quando le platee s'empiranno di gente che, dopo avere lavorato coscienziosamente la giornata intera e avere adempiuto tutti i suoi doveri d'uomo e di cittadino, vorrà passare, verso buio, un'ora d'onesta ed utile ricreazione in teatro.

Ma per adesso, con questa bella turba d'illetterati nelle città, con questo mal costume e quest'ambizione, e questa boria e questa superbia di popolino, che dopo essere stato *nulla,* pretende di punto in bianco di diventare *tutto* (e capisco la pretensione, e sta bene, e ci sto), egli è mestieri predicar dalla scena delle verità poverine poverine di cui si possa trovar tutti i giorni l'applicazione, e cantar nelle orecchie degli operai la canzone del lavoro, il ritornello della modestia, e l'inno dell'onestà... onestà in casa e fuori, onestà domestica e civile, onestà di marito, di babbo, di figliuolo, di moglie, di ragazza, di fidanzata, di lavorante, di principale... e via discorrendo.

E notate bene... tutto questo s'ha da fare in teatro, s'ha da fare in una commedia, non dal pulpito in un quaresimale, e anco in una commedia per gente che viene in platea a divertirsi, stanca dopo aver faticato, e vogliosa di non perdere invano il suo tempo;... dunque non è soltanto questione di buona scelta d'argomento, e di sane massime da evangelizzare, ma si richiede ancora una favola, un'azione, un intreccio, uno studio di caratteri o di costumi, co' quali l'argomento si svolga e si provi la massima.

E allora... se è proprio così... vi sentite voi sul serio coraggio d'affermare che teatro drammatico popolare in Toscana non c'è? Dunque, secondo voi, Goldoni non ha scritto pe' nostri

teatri commedie popolari? Non son dunque commedie per il popolo il *Ventaglio,* le *Donne curiose,* il *Bugiardo,* la *Bottega del Caffè,* l'*Adulatore,* il *Frappatore,* la *Moglie saggia,* e cento altre che non c'è bisogno di rammentare?.... E caccereste voi fuor del repertorio del teatro popolare tutte le commedie del Nota, e per uscir d'un salto dal vecchio, anche tutte quelle che videro la luce testè, e la *Medicina d'una ragazza ammalata,* e il *Codicillo dello Zio Venanzio* del Ferrari, e la *Lesina* del Costetti, e il *Pietro o la Gente nuova* di Luigi Alberti, e la *Quaderna di Nanni* di Valentino Carrera? Ma che forse Gherardi Del Testa non ha scritto commedie popolari? E Martini, e Suñer non ne hanno in repertorio ?...

Perchè in Toscana c'è questo da non dimenticare, che basta scrivere una commedia in italiano... in buon italiano, senza smancerie, senza pretensioni, senza fiorettature, senza metafore, senza pretensioni, e pigliare per argomento la dimostrazione coi fatti e coll'azione drammatica d'una verità morale o sociale, per fare addirittura una commedia popolare, intesa da tutti, gustata da tutti, e adattata e far del bene a tutti.

Andiamo un tantino più in là !... *Marie Jeanne ou la femme du peuple,* quel dramma scapigliato dei signori Maillan e Dennery, rappresentato per la prima volta a Parigi alla Porte Saint-Martin il 17 novembre 1845, non è stato (scelleratamente tradotto da qualche suggeritore ostrogoto), il dramma più popolare d'Italia per tanti anni fino a poco fa?.... Forse il popolino non capiva?... Forse non ci trovava rappresentati i suoi costumi, forse non c'imparava a fuggir l'ubriachezza, ad allontanare i cattivi compagni, ad amar la famiglia e la casa?

Toscana, italiana, francese, turca, o ottentotta d'origine, una commedia scritta a quel

modo, con quegli intendimenti, con un po' di garbo, con quell'interesse, accomodata a' tempi nostri e a' costumi d'oggidì, dettata o tradotta in buon italiano non sarebbe degna del teatro drammatico popolare di Toscana?

Sceglietemi quante più potete di coteste commedie d'argomento morale, universale, adattabile al nostro popolo e al nostro paese, scritte con grazia, ricche d'interesse, d'emozione, o di vena comica, sceglietele dove vi pare e piace, mettetele insieme, e poi scrivetene delle nuove a mano a mano che si va innanzi col tempo, e avrete fatto il teatro drammatico popolare, seppure la è sempre una cosa da farsi a quest'ora.

O sta a vedere che *Le Done de casa soa, El Campielo, I Rusteghi,* tradotte in italiano dal dialetto di Venezia, non sarebbero commedie popolari a Firenze!... O datemi ad intendere che *La Medseina d'ona ragassa 'maleda* quando dal vernacolo modenese fu recata in lingua italiana cessò d'essere una commedia popolare in sulle scene dell'*Arena Nazionale!...*

Che hanno fatto invece i signori Landini e Bersezio e gli altri che con loro hanno rischiato il primo esperimento al teatro Niccolini?.... Hanno creduto che teatro drammatico popolare toscano volesse dire una commedia poco drammatica in cui tutti i personaggi parlassero il vernacolo di Firenze, e il signor Vittorio Bersezio ci ha messo di suo lo scheletro, il castello, l'ossatura d'una commedia bell'e fatta, destinata al teatro di Biella e di Casalpusterlengo, e poi l'ha fatta rivestire (a quel che si dice), di frasi, di parole, di idiotismi, di proverbi e di modi schietti paesani, e carissimi, e vaghi, e armoniosi da un perito linguista che parla come il *Malmantile riacquistato,* e il signor Landini e compagnia bella ci ha messo di suo la pronunzia aperta, sdrucciolevole, larga ed asmatica che usa in Camaldoli o po-

co più in là... poi hanno detto: ecco un saggio di teatro popolare toscano.

Vedi gravissimo errore!... Si poteva almeno scegliere una commedia buona per tutti e per tutto... signori no... proprio si è voluto metter le mani sopra una produzione fatta apposta ed esclusivamente per un paese manifatturiero e settentrionale! si potevan cercare dei personaggi tinti di quel colore universale che li fa cittadini di tutto il mondo... ohibò.... si è preferito certi tipi riconoscibilissimi che portano la fede di nascita appiccicata sul petto.

Bertrand, della *Marie Jeanne,* purchè non parli francese, è un ubriacone, un vagabondo, un giuocatore cosmopolita, *Menico,* della *Fratellanza Artigiana,* ha da parlar come vuole, è un piemontese nato e calzato!...

Queste, secondo me, le cagioni per le quali il *primo esperimento* al teatro Niccolini precipitò tanto miseramente da seppellire sotto le sue rovine progetto e progettisti (1).

---

(1) L'analisi critica dei due lavori qui ricordati, del Carrera e del Bersezio, sarebbe fuor di luogo; e sarà compresa in altro volume.

LA TESI MORALE

Il Ridicolo

Commedia in 5 atti, in prosa (1)

3 Dicembre 1872.

Sì signori, non c'è dubbio alcuno, e siamo perfettamente d'accordo: la nuova commedia di Paolo Ferrari è una di quelle che possono dare argomento a una lunga, animata e interessantissima discussione.

L'Autore del *Goldoni* e della *Marianna* è primo forse, tra i pochissimi commediografi da cui il teatro italiano spera ed aspetta qualche cosa che valga la pena d'esser rammentato più tardi, in mezzo alla infinita caterva degli scrittori, da' quali nessuno ormai aspetta, nè teme più nulla.

Il Ridicolo è un lavoro, pensato, originale, intorno al quale si possono avere molte e varie e disparatissime opinioni, ma di cui non v'ha chi possa disconoscere l'importanza dell'argomento nè l'interesse delle situazioni, nè il carattere tutto individuale e tutto proprio della forma drammatica, onde seppe rivestirlo l'ingegno nobilissimo del suo Autore.

Con tutti i difetti che ha, e anco con tutti quelli che non ha, e che altri sarebbe così felice se li avesse, la commedia nuova del Ferrari è certamente una buona commedia, una commedia italiana, nostra pel concetto che la ispira, pel carattere che la distingue, per lo scopo cui tende, è una commedia che rimarrà a repertorio, e che negli annali del nostro teatro segnerà con un punto di merito la data dell'anno drammatico ch'è lì lì per finire.

L'opera e l'uomo sono dunque ugualmente degni d'uno studio accurato, coscienzioso, mi-

(1) Firenze, Teatro delle Logge, Compagnia drammatica del cav. Alamanno Morelli.

nuto, che se sarà un po' lungo riuscirà però tanto meno inopportuno ed ozioso, quanto più spesso ci fornirà materia ed argomento a considerazioni, a confronti, a discussioni non inutili affatto alla storia dell'arte, della letteratura e del teatro.

E tiriamo via senz'altri preamboli, che la strada è lunga e il tempo è prezioso. Però innanzi di proceder oltre, facciam quattro parole a proposito del titolo scelto da Paolo Ferrari per la sua nuova commedia.

Strana cosa ma vera: quel titolo solo mi pare che basti a dare un carattere spiccatissimo d'italianità all'opera che andiamo esaminando! Dalle oscene canzoni fescennine, dalle prime satire drammatiche, dalle licenziose atellane de' nostri avi romani fino alla commedia dell'arte, e giù giù fino a' primi tentativi della letteratura drammatica moderna, il nostro teatro, così spesso e così servilmente imitatore dei modelli stranieri, serbò inalterato e costante quest'unico segno della propria individualità, la tendenza, l'attitudine, e la malizia di ricercare e notare *il ridicolo* che si nasconde ancora sotto le cose più serie.

Dalla Grecia, maestra a noi d'ogni scienza e d'ogni arte, trassero i nostri padri romani i primi insegnamenti e i primi modelli degli scenici ludi, ma il teatro d'Atene non diventò mai il teatro di Roma se non in quelle parti in cui il poema drammatico sopportò meglio l'innesto e il miscuglio della satira latina. Così la tragedia, donde *il ridicolo* è bandito, rimase sempre greca, e greca, se vogliam dire il vero, rimane tuttavia. Una scuola tragica schiettamente italiana non ci fu mai e non c'è, da' tempi di Livio Andronico fino a questi nostri. Quanto alla commedia, ella avrebbe forse potuto e voluto serbare intatto il modello Aristofanesco e il carattere politico e pubblico

della commedia de' Greci, ma que' buoni Quiriti che avevano in mano la somma delle cose dello Stato, soffrivano troppo il solletico, e le leggi delle dodici tavole, che minacciavano ad ogni rigo la croce e il bastone, tolsero presto la voglia ai comici poeti di occuparsi d'altro che di mettere in canzone i vizii e i costumi del popolo minuto,

...donec jam saevus apertam
In rabien coepit verti jocus, et per honestas
Ire domos impune minax: doluere cruento
Dente lacessiti....

A questo modo dalla commedia *palliata,* greca sempre con Livio Andronico e con Nevio, nacque con Plauto e crebbe con Terenzio quella, che fu più tardi la commedia *togata* e poi la *tabernaria,* figliuola della *nova comoedia* di Menandro, ma figliuola nata fuori di paese e avvezzata per tempo agli usi e ai costumi della patria d'adozione, vogliosa di cercare il ridicolo e di ficcare la satira un po' dappertutto ma costretta dalla legge a trovare il primo e a fare entrare la seconda solamente là dove non c'era rischio d'inciampare in un carico di legnate, nella casa de' privati, nella famiglia, nel gineceo, lontano dal Foro, dalla basilica, dal tribunale; e dovette ingegnarsi a *vertere modum formidine fustis!...*

La commedia, bizzosa e motteggiatrice per indole, si vendicò come potè, flagellando senza misericordia quei poveri derelitti che le capitavano indifesi tra' piedi. Di tutte le instituzioni dello Stato, una sola, per l'ibrida natura sua che la faceva pubblica da un lato e privata dall'altro, si prestò senza pericolo, agli scenici ludi... e fu il matrimonio. Di quì la guerra continua, feroce, implacata che il teatro latino ha fatto sempre e fa ancora a' poveri mariti, di qui il ridicolo sparso a piene mani sulle sventure coniugali.... e a questo

punto, lasciando da parte il titolo della nuova commedia di Paolo Ferrari, procediamo pian piano a esaminarne la tèsi.

Perchè mai il marito ingannato è argomento di così alto, di così spontaneo, di così inestinguibile riso in una società, che fa del matrimonio la base della famiglia, e della famiglia la pietra angolare dello Stato?

Molti, senza dubbio, hanno fatto a sè stessi codesta domanda, pochissimi certo hanno saputo darsi una conveniente risposta. Certo l'uomo è la bestia più curiosa di tutta la creazione. Egli è riuscito, non si sa come, a fare una sottilissima distinzione fra le differenti specie di sventura che possono toccare al suo prossimo, e piange e ride di questa specie e di quella senza quasi avvedersene e ignorandone completamente il perchè. Sente, per esempio, una profonda compassione per gli zoppi, ma perseguita i gobbi con ogni maniera di scherno; che alcuno inciampi in una inferriata sporgente dal muro e ne riporti ammaccato il cappello, correrà con amorosa sollecitudine a informarsi s'ei s'è fatto male, che alcun altro sdruccioli sopra una buccia di fico e cada per terra troncandosi le ossa d'una gamba, ed ei dovrà fermarsi per lasciar passare lo sfogo della più irresistibile ilarità. Se un matto da legare si rovina giuocando al lotto trova sempre qualche anima compassionevole che lenisce il suo dolore con una parola di conforto; ma se v'ha chi soccombe ad una sventura commerciale o resta vittima dell'altrui mala fede, dee chiamarsi contento quando il prossimo si limiti a ridere della sua miseria e a farsi beffe della fatale sua credulità.

I moralisti danno la colpa di coteste anomalìe all'indole perversa dell'umana natura, ma non risolvono punto il problema, o lo risolvono con un problema nuovo. Intanto il mondo va sempre avanti a quel modo, e noi che an-

diamo al teatro e non a scuola di etica, ci dobbiamo rassegnare, secondo l'antico proverbio, a pigliar il mondo come viene.

Però la verità fu sempre ed è che non si danno effetti senza cause, che la natura ha una logica nascosta, bizzarra, incomprensibile quanto volete, ma pure una logica inesorabile e necessaria; e se oggi noi ridiamo, perfidamente irrisori, alle disgrazie d'un povero marito ingannato, la sua ragione, buona o cattiva ci ha da essere e c'è di sicuro. Cerchiamola un po', prima da noi, e poi con Ferrari.

Abbiamo veduto come i primi colpi tirati addosso al matrimonio fossero quasi direi le prime scaramuccie d'una specie di opposizione politica, che il teatro imbavagliato ed oppresso instaurava contro la dispotica autorità de' patrizi ordinatori delle leggi di repressione. Vedete un po' dove va a cacciarsi la politica! Non si poteva attaccare il principio d'agnazione, nè la patria potestà, nè il dispotismo dominicale, nè il patriziato, nè gli edili, nè i censori... si attaccava il matrimonio, l'unica creazione della legge che la legge era impotente a difendere.

Il teatro antico ha fatto una guerra implacabile, una guerra incessante ai mariti, e ha ricolmato di carezze e di lodi coloro che rifuggivano esterrefatti dalle catene delle *justae nuptiae*. State un po' ad ascoltare quel *Periplectomene* del *Miles gloriosus* di Plauto, quel *Megadoro* dell'*Aulularia*, quella *Bacchide* dell'*Heautontimorumenos* di Terenzio, e ditemi poi come son conciati quelli che menano donna e pigliano la dote! In quella lotta di tutti i giorni il teatro aveva bel giuoco contro la legge. L'opposizione politica pigliava a prestito le forze dalla satira cui erano da lungo tempo avvezzi i cittadini di Roma, e la satira a sua volta trovava favore nella più generosa di tutte le passioni umane, nella simpatia per

i deboli, per gli oppressi, per gli schiavi. La donna era la *cosa* per il marito. Lui padrone di casa, lui arbitro assoluto delle sorti della famiglia, lui giudice, lui amministratore, lui rivestito del dritto di vita e di morte... in lui si compendiava, tra le mura domestiche, la maestà, la forza, la prepotenza, la dominazione di Roma. Lei schiava, rinchiusa, spogliata d'ogni diritto, sepolta viva nel gineceo, ridotta in potere d'un uomo che spesso ne facea tristo governo in famiglia, e inverecondo strazio al di fuori. Era facile allora, e non senza vanto di ardire e non senza lode di giustizia, rivendicare sulla scena la conculcata individualità delle mogli, e mostrare il marito, quel despota domestico protetto dalle leggi che faceva da sè, mostrarlo, dico, brutto, ladro, vecchio, imbecille, abbrutito, vinto dall'astuta protervia della consorte giovane e salace, acciecato dall'amore, sedotto dai vezzi, spasimante di gelosia, burlato, scorbacchiato, deriso dal drudo e dalla infedele, e fatto ludibrio delle commedie licenziose, di cui il povero Ovidio, relegato nell'ultima Tomi, scriveva più tardi ad Augusto nelle melanconiche pagine de' suoi *Tristi*.

In quibus adsidue cultus procedit adulter,
Verbaque dat stulto callida nupta viro.
Nobilis hos (1) *virgo, matronaque, virque puer-*
(que
Spectat, et ex magna parte Senatus adest:
Nec satis incestis temerari vocibus aures:
Adsuescunt oculi multa pudenda pati;
Quumque fefellit amans aliqua novitate mari-
(tum
Plauditur, et magno palma favore datur.

Non riuscì per questo la Commedia a migliorare per nulla la condizione delle mogli (il

(1) *mimos*, è la parola anteriore cui si riferisce *hos*.

teatro, credetelo, non è buono a cavare un ragno da un buco quando s'impanca a fare il legislatore, e solo può darvi l'imitazione esatta dei costumi, delle abitudini, e dei difetti del ragno, e la descrizione precisa del buco in cui si rintana) ma intanto avvezzò il suo pubblico a veder sempre nel marito un tiranno impotente, un dominatore spodestato, un fanfarone deriso, una caricatura tanto meglio riuscita e tanto più degna di provocare l'ilarità degli spettatori, quanto più gravi e irrimediabili erano le sue domestiche sventure.

Quando al mondo pagano succedette il mondo cristiano, la bisogna non procedè punto in diversa guisa pei mariti beffati e ormai passati in proverbio. Ci fu la redenzione per tutti, fuorchè per loro. Il marito diventò l'ostacolo primo e più tristo alla beatificazione delle donne per la via della verginità e della consacrazione al Signore. Si rappresentò mosso da' più bassi e più laidi appetiti, libertino, sensuale, bestialmente lussurioso, facile mancatore di fede... una specie di diavolo insomma... E che gloria, che vanto per la commedia di debellare il demonio, e di esporlo alle risate dei fedeli!... Certo non si voleva predicare l'adulterio, ma i comici, i mimi erano gente infame e screditata, operavano secondo il costume loro, la Chiesa li scomunicava, ma si giovava delle commedie per inspirare a' neofiti un santo orrore del matrimonio e una santa propensione al celibato. Il vincolo coniugale era un sacramento... un modo qualunque di santificare qualche cosa di turpe, di cui non potevasi fare a meno per la riproduzione della specie, ma il celibato era la perfezione, la grazia, il prodromo della glorificazione in Paradiso.

San Clemente Alessandrino, predicando le perfezioni nel suo *Pedagogo,* faceva nè più nè meno, e quasi colle stesse parole, la parte di

Periplectomene nel *Miles gloriosus* e quella di *Megadoro* nell'*Aulularia*. E intanto il ridicolo si abbarbicava come ellera maledetta all'albero maritale, e forse da quell'epoca (o glorioso San Clemente, che Dio ve lo perdoni), le mogli devote che andavano alla commedia uscendo dalla predica, dove aveano imparato che il marito era il diavolo, gli piantarono in fronte quell'appendice bestiale, che Paolo Ferrari chiamò spiritosamente il *massacro!...*

Questo doppio carattere di ribellione politica e di misticismo religioso conservò il *ridicolo* come arme contro l'autorità maritale per tutto il Medio Evo nei *misteri* e nelle *rappresentazioni* dell'epoca, finchè passò tale e quale nella *commedia dell'arte* italiana, e negli *Autos* di Spagna, e da questi nella commedia di Molière, dalla quale a sua volta lo trassero i drammaturgi moderni.

Ed oggi, o io m'inganno a partito, egli è sempre quello stesso, e riveste que' medesimi caratteri, che tanti secoli indietro gli procacciarono il favore della plebe romana, e la tolleranza della nuova propaganda religiosa.

Soltanto a codesti elementi si aggiunse l'elemento moderno, il portato della civiltà, la posatura di tutte le corruzioni più recenti, il sedimento di tutti i vizii, il che si riduce a questo in fondo in fondo... che il marito ingannato è oggi più ridicolo di prima.

Anche adesso la furberia delle mogli vendica sui mariti la subiezione della donna nell'ordinamento politico e sociale; anche adesso il ridicolo che nasce dall'onta patita compensa lo splendore delle prerogative che l'uomo volle riserbate a sè solo nello stato e nella famiglia. L'adultera perdonata dal Cristo fa scontare al consorte la lunga costrizione del celibato, o la tirannia d'un padre che negò il consenso a più gradite nozze, o l'avarizia dello sposo che andò a caccia della dote, o i secondi fini

dell'ambizioso, che volle l'illustre parentado per farsene scala agli onori e alle dignità, e alla fortuna.

George Dandin è ridicolo perchè plebeo, ebbe la boria di unirsi a fanciulla di illustri natali. Ah! tu volesti montare alto mettendoti sotto i piedi la moglie? Precipita adesso nell'abisso del ridicolo, e sconta a quel modo gli ambiziosi progetti: *Tu l'as voulu George Dandin!...*

Arnolfo è ridicolo perchè vecchio, avaro, e imbecille, pretende conquistare l'amore e assicurarsi la fedeltà d'una giovinetta, si vanta conoscitore dell'ingenuità di lei, e crede di farla in barba ai garzoncelli innamorati.

Sganarello è ridicolo perchè, libertino e dissoluto, è poi anco geloso e pieno di paure. A lui però la commedia indulgente prodiga il ridicolo ma risparmia la vergogna. E' vizioso,... merita premio... sarà *cocu,* ma solamente *imaginaire!...*

Così il ridicolo sta sempre sul teatro appiccicato come la lebbra addosso ai mariti da commedia, per far vendetta d'un vizio, d'un abuso, d'una prepotenza, d'una spavalderia coniugale. Tanto è vero che l'inganno della moglie non rende ridicoli i mariti senza macchia. Non è ridicolo *Anfitrione,* non è ridicolo *Menelao,... Otello* non è punto un *cocu imaginaire!...*

Pei mariti del giorno d'oggi la faccenda è ancor più complicata. Il ridicolo che li perseguita è in parte l'antico, in parte il moderno. Anche oggi il marito è il padrone di casa... di fronte alla legge... la moglie, a dar retta al codice, gli deve obbedienza e rispetto e ha da tenergli dietro ove gli piaccia condurla; anche oggi l'uomo è libero, la donna è schiava: sulle colpe di lui la società chiude un occhio, su quelle di lei li spalanca tutti e due... l'infedeltà dell'uomo si chiama il *capriccio,* quella

della donna si qualifica colla brutta parola di *adulterio*. A tanta somma di privilegi dee corrispondere altrettanta somma di rischi. Ed ecco la scena che sorge a vendicare la donna, e non potendo inalzare la moglie coll'aiuto della legge fino al livello altissimo, cui la legge fece arrivare il marito, abbassa questi col ridicolo fino a trascinarlo sotto i piedi della moglie.

E se anco non fosse così, contate voi per nulla lo strazio inverecondo e stupidamente irrazionale, che della riputazione delle donne fanno ogni giorno i nostri moralisti del trivio e del caffè?... Per loro tutte le femmine sono dissolute, disonorate, libertine, infedeli, viziate fino dall'adolescenza, leggiere, ambiziose, deboli, paurose, frivole e vane... e tutti cotesti bellimbusti che si empiono ogni tantino la bocca di siffatte contumelie, hanno poi moglie... o la prendono allo spuntare del primo capello bianco, o al quinto atto di tutte le commedie.

E' lo stesso che dire : una sola donna al mondo può essere al giorno d'oggi una buona moglie e una buona madre, e questa unica donna è la mia. Io ho saputo trovare l'Araba Fenice, io solo so conquistare il cuore d'una fanciulla, legare a me indissolubilmente l'amore d'una consorte, io sono amabile, e per questo ella mi ama; io sono furbo, e perciò non temo d'inganni.

Il vanto superbo si dilegua rapidamente al soffio della realtà... e il ridicolo vendica la società maldicente e burlona.

Che questo sia vero si dimostra ancora una volta colla ragione dei contrari. Se un marito ingannato si serbò puro da cotesti vizii, e non cadde mai in coteste aberrazioni di vanità, la pubblica opinione risparmia, e il ridicolo non lo colpisce sul teatro. *Dubourg* non fa ridere quando uccide la moglie; il *Conte di Rysoor*

non è ridicolo quando scuopre lo scellerato tradimento di *Dolores;* non è ridicolo *Lanciotto,* non è ridicolo *Silva,* a nessuno mai venne in mente di prendersi giuoco del marito di *Miss Multon.*

Questa, a mio credere, la genesi del ridicolo coniugale nella società odierna, questa la mia teoria sul ridicolo del teatro drammatico de' nostri giorni.

Vediamo adesso come la pensi Paolo Ferrari.

* * *

E' data facoltà di parlare al signor marchese di Braganza, senatore del Regno, per esporre la teoria di Paolo Ferrari intorno al *Ridicolo,* e far chiaro il concetto da cui muove e lo scopo cui tende la commedia che è nostro compito esaminare.

Il marchese di *Braganza* è un vecchio gentiluomo, grave d'anni, ma acuto d'ingegno e giovanissimo di cuore, che porta con nobile alterezza e onora con una vita intemerata il nome glorioso a lui trasmesso insieme col ricco censo dagli avi. Sente il soffio de' tempi nuovi, applaude alle conquiste della civiltà moderna, si acconcia, se non volentieri, almeno con un certo garbo d'indulgente cortesia, alle nuove dottrine dell'uguaglianza sociale e della fratellanza tra tuttti i figliuoli di Adamo. Pure sotto quelle oneste e sincere convinzioni di liberalismo, che gli hanno fatto rinunziare senza dolore agli antichi privilegi, e smettere senza rammarico i vieti pregiudizi di casta, cova una segreta speranza che il fiotto della marea democratica, allagando a sua posta il Tribunale, il Ministero, l'Università, il Parlamento, l'esercito e un tantino anche la reggia, muti faccia alla società, ma rispetti almeno, finch'ei chiuda gli occhi per sempre, la casa dei *Braganza,* e si arresti innanzi al limi-

tare delle domestiche pareti ove ei siede vigile custode del decoro, dell'onore, e della dignità della famiglia.

Dalla santa donna, che gli fu per lungo tempo compagna, il marchese ebbe altra volta due figli, uno dei quali, il primogenito, sposò prima di morire la marchesa *Lorenza,* la cui riputazione, superiore ad ogni sospetto, cinge ora quasi d'un'aureola di santità la fronte della giovane e avvenente vedovella. *Lorenza,* che amò svisceratamente il marito, consacra adesso come chi dicesse un culto di fedeltà alla memoria di lui, ha chiuso la bambina, che allietò del primo sorriso infantile la sua precoce maturità, in un Conservatorio dove va a trovarla quando ha un po' di tempo da perdere, e vive contenta della sua vedovanza quasi schiva di cambiare il nome illustre che ereditò dal marito con altro nome, per glorioso e chiaro che sia. Del resto non ha neppur troppa ragione di menar vanto della sua fedeltà. Ell'è una donna senza passioni, senza concupiscenze, senza appetiti. Le amorose miserie del mondo non la toccano, e senza negare alle Maddalene il diritto alla redenzione colla penitenza, comprende appena come si possa a questo mondo lasciarsi indurre in tentazione dal diavolo.

Il secondogenito dei Braganza che si chiama *Federigo* è un bel giovinotto che ha un cuore d'oro, e una mente aperta a tutte le impressioni del buono, dell'onesto, e del vero. E' celibe, nè gli si conoscono altri amori che quelli passeggieri e fugaci proprii della sua età.... e delle sue rendite. Quando verrà il giorno di metter capo a partito, farà senza dubbio una scelta degna del suo cuore e del suo nome. Il marchese dorme tranquillo fra due guanciali e spera una miriade di belle cose dall'avvenire.

Vana speranza! Fate che un fiume rompa gorgogliando le dighe e si precipiti nelle cam-

pagne sottostanti, e cullatevi poi nella beata illusione che girerà rispettoso intorno ai confini del vecchio parco feudale! *Federigo,* che insieme col padre e colla cognata *Lorenza* venne a Roma e abitò uno splendido appartamento in uno degli alberghi meglio noti della Capitale (se ne sarà accorto al conto l'onorevole Senatore, che vento tiri sui Sette Colli a questi lumi di luna); *Federigo,* io diceva, è rimasto preso all'amo dei vezzi e delle virtù di *Emma Lafarga,* una giovine e bella cantante che dalle scene del suo teatro fa ogni sera andare in visibilio una folla di ammiratori e di adoratori nostrani e forestieri.

Emma (pochi lo sanno, ma il marchese senatore ne è perfettamente informato), è figlia d'una gran dama, capricciosa, strana, con più d'un grano di pazzia nel cervello, che un bel giorno si decise a torre in marito un tenore, e prima e dopo il matrimonio menò una vita... da fare arrossire i ritratti di famiglia nelle loro cornici dorate. La figliuola di lei, fortunatamente, non la somigliò punto nel costume... prese piuttosto esempio dal babbo ch'era un onest'uomo, e redò da lui le abitudini della vita intemerata... e la voce, e colla voce purtroppo anche la passione per la esistenza nomade avventurosa del teatro. E rimasta sola, cantò... cantò a Londra, a Vienna, a Parigi; e quanti la udirono, la proclamarono eccellente nell'arte sua, e quanti la videro ne rimasero innamorati e le corsero dietro di trionfo in trionfo, e di scena in scena.

Il marchese *Leonardo,* un amico di casa *Braganza,* è lì lì per rimanere cotto come gli altri, ma lo trattiene il pensiero che *Federigo* n'è più cotto di lui. Il maggiore *Campelli,* distintissimo ufficiale del nostro esercito, le porta sì grande amore e le professa così alta stima che non esita punto ad offrirle il suo nome. Ma l'onesta fanciulla rifiuta. Ella è innamorata

a sua volta di *Federigo,* ebbe da lui promessa formale di pronte nozze, e d'altri non vuole neanco sapere non che parlare. Ond'è che il *Campelli,* sconsolato, se ne va giurando di non rivederla mai più.

Immaginate un po' voi la sorpresa del vecchio marchese, il suo profondo e sincero dolore, quando il figliuolo, attenendo la sua promessa, gli domanda rispettosamente, ma con fermo proposito di fare in ogni caso a modo suo, il paterno consenso alle nozze con *Emma Lafarga.*

E qui, al chiudersi dell'atto primo, ha luogo, in una bellissima scena, la spiegazione delle idee del marchese, e l'esplicazione della tesi che Paolo Ferrari intese di svolgere e di esporre colla sua nuova commedia.

Il marchese *Braganza* nega risolutamente il suo assenso. Non già ch'ei vaneggi ancora di vecchie fisime aristocratiche, o tremi col volgo di un orrore istintivo per tutto ciò che attiene da vicino o da lontano al teatro. Ohibò!... ei non ha certo delle simpatie troppo grandi per le virtuose di musica, ma è pronto a confessare che le riconosce volentieri per sorelle in Gesù Cristo, e che il sangue del tenore Lafarga potrebbe benissimo correre mescolato col sangue dei Braganza nelle vene d'una mezza dozzina di figliuoli senza che la sistole e la diastole ne fossero punto turbate. Ei non crede neanco che la virtù sia un patrimonio esclusivamente assegnato dalla Provvidenza ai nobili rappresentanti della vecchia aristocrazia, chè anzi rende omaggio (*in quantum potest, ut indicant*) agl'illibati costumi della povera Emma, e non può dissimulare che la madre di lei, nota per mille avventure troppo più che galanti, era, quasi a farlo apposta, una dama di nobilissima stirpe, il che non le aveva impedito di menare una vita da pescivendola, e di fare onta insieme al suo blasone pieno di aral-

diche bestie e allo scudo bianco d'intemerato candore del suo sposo plebeo.

Ma tutte queste belle cose, tutte queste idee liberali, tutte queste teorie umanitarie di emancipazione, di responsabilità personale, e di uguaglianza civile, non mutano punto il mondo da quel che è nella pratica di tutti i giorni e il mondo pratico è maligno, crudele, inesorabile, implacabilmente irrisore per tutti i mariti in generale e pei mariti delle cantanti in particolare.

Emma Lafarga è una fanciulla onesta, non v'ha dubbio nessuno, ma il lungo abito di passeggiar sulle scene, la consuetudine d'aver che fare ogni giorno con gente di ogni risma e di ogni conio, le hanno lasciato Dio sa quali e quante traccie nel costume e nei modi, che la renderanno poco atta a far bene la parte di una Marchesa di *Braganza* a Corte, dove tutti la conoscono, e nelle sale di casa dove non la conosce nessuno. Avrà una certa disinvoltura, una tale libertà di lingua e di gesto, una procacità di sguardi, una facilità di sorrisi... innocenti, o Dio, involontarii, senza conseguenza di sorta, ma pur troppo suscettibili di molte e diverse interpretazioni per parte di quello che a doppio titolo sarà sempre un *pubblico* per lei. Da un lato quelli che l'hanno applaudita soprano assoluto sulle scene; quelli che le hanno offerto le corone, i nastri, i braccialetti, gli anelli, le saranno vicini, amici, famiNliari forse ogni dì; dall'altro la turba magna che rammenterà le beneficiate della cantante, e i regali degli abbonati, e che vedendo lei e loro riuniti nelle medesime sale, noterà ogni atto, ogni sguardo, e inventerà l'una e l'altra cosa al bisogno per malignarci sopra, a sfogo di mille basse passioni. Ah!... che meschina figura, un marchese che perde la sua personalità, che sparisce nell'aureola di una cantante, e diventa puramente e semplicemente il marito di sua moglie!

Emma è onesta... ma saprà serbarsi tale per sempre?... Non verrà mai a galla il fondo limaccioso del costume materno, in quell'acqua chiara che nessuno ha mai rimescolato?... A buon conto il genere di vita, ch'ella menò sul teatro, le ha fatto perdere qualche cosa, e troppo più che un poco di quel pudore, di quella verecondia, di quella modestia istintiva che fa arrossire le ragazze su cui si fissa l'occhio d'un giovinotto un po' ardito, e molto di quella santa ignoranza, di quella ingenuità benedetta che per esser le prime non sono le meno salde barriere contro il vizio... o almeno contro la tentazione del vizio. Perchè abbandonare volontariamente una, ma non la minore delle garanzie che un marito può avere contro il futuro?

E a ogni modo chi farà dimenticare ai maligni che *Emma* è figlia di quella tal madre men che pudica; chi cancellerà dalla mente del pubblico il vecchio proverbio che dice: Chi di gallina nasce convien che razzoli, e chi nasce di gatto topi piglia?

La conseguenza di tutte queste miserie, vere o false, reali o supposte, è una sola... ma è terribile. E' il *ridicolo,* che nella nostra società colpisce il marito d'una donna colpevole.... o creduta colpevole; il ridicolo che piglia tutte le forme, si appiatta per ogni angolo, suona in tutte le voci, si muta in tutte le figure, il ridicolo che oggi è epigramma, domani madrigale, un giorno è offesa, un altro giorno è difesa, che è scherno e par compassione, che è obbrobrio e sembra lode, che è vendetta e pare interesse; il ridicolo che non ti lascia più, che non ti dà più requie, e che ti svolazza continuamente d'intorno, che ti aspetta per la strada, ti chiude sulle spalle l'uscio di casa, ti aspetta alla culla del tuo bambino, al letto di morte di tuo padre, che tu avverti ma non vedi, che tu cerchi ma non trovi, che tu combatti ma non vinci.

I più se la pigliano colla società, — mormora indispettito il vecchio marchese di Braganza — e l'accusano di pregiudizio e d'ingiustizia. Hanno torto. Il *ridicolo* non è un pregiudizio sociale. Egli è una minaccia salutare per chi si dispone a menar moglie... lo avverte di sceglier bene, di aprir tanto d'occhi sulla sua fidanzata, di por mente ad ogni cosa possa in qualche modo toccarla da lungi o da presso. E' una punizione per chi ha fatto male la sua scelta, per chi volente o negligente, o colpevole, lasciò che la passione usurpasse nella sua mente il luogo del giudizio, o nel suo cuore il posto dell'onore, per chi non seppe scrutare prima, nè vigilare poi, nè serbarsi sempre degno del rispetto, della stima, dell'amore della sua donna.

Ed ecco tutta qui la teoria del *Ridicolo,* come Paolo Ferrari la concepisce e la svolge.

Entriamo adesso a piè pari nella commedia e vediamo la teoria in azione.

* * *

A tutti i ragionamenti e a tutte le amorose rimostranze del padre, *Federigo di Braganza* oppone una sola risposta: — Ho impegnato la mia parola d'onore di sposare entro un mese la signorina Emma Lafarga. — *Federigo* è maggiore d'età, è innamorato, è deciso... Al vecchio marchese non resta che inchinarsi innanzi alla ferma risoluzione del figliuolo, e le nozze si fanno.

La bella cantante abbandona le scene, entra adorata dal marito, rispettata dallo suocero, amata dalla cognata *Lorenza,* nella casa dei *Braganza* e l'azione, succedendo alla protasi, incomincia e procede nell'intervallo fra il primo e il secondo atto.

Ohimè!... il buon senatore *Raimondo* aveva pur troppo ragione. Il bel mondo aristocratico, che si accoglie spesso nei saloni della nuo-

va marchesa, non perdona a *Federigo* la inaspettata e bizzarra scelta cui nessuno era preparato, nè ad *Emma* la insperata fortuna del presente, la vita avventurosa del passato, i trionfi della scena, le idolatrie del pubblico... e le tradizioni più che galanti dell'esempio materno. Intorno agli sposi aleggia come una atmosfera di sospetto, di maldicenza, di malignità. Si sente dappertutto il rumore sommesso dell'ilarità mal repressa quando altri s'attenta a far fede dell'intemerato costume della giovane marchesina. L'assiduità del marchese *Leonardo,* che è pur rimasto l'amico intimo di *Federigo,* dànno nell'occhio ai frequentatori di casa *Braganza;* se ne mormòra, se ne ciarla nei crocchi e nelle conversazioni, se ne traggono Dio sa quali e Dio sa quante conseguenze, e dacchè pur troppo in questo mondo non v'è fumo senza fuoco, qualche cosa di vero c'è pure nelle triste supposizioni dei maligni. *Leonardo* s'è provato a fare un po' di corte alla moglie del suo dolce amico... ha azzardato una dichiarazione amorosa... fu respinto, è vero, fu messo alla porta, andò lì lì per essere ignominiosamente cacciato di casa dalla moglie offesa e sdegnatissima... ma protestò un pentimento così sincero, un dolore così profondo, che *Emma* non ebbe cuore di incrudelire contro lui umiliato e vergognante, e volle risparmiare a *Federigo* un disinganno acerbissimo, e un dispiacere troppo vivo. *Leonardo,* innanzi al quale nessuno si tenne dallo aveva avvertito quel certo tal quale odore di intrigo amoroso, non cercò di sapere com'era andato a finire, contento d'aver messo da parte un argomento di maldicenza per passare un'ora meno noiosamente del solito. E *Leonardo* restò l'amico di casa... e il mondo, che sghignazzare e dal motteggiare in aria misteriosa, ebbe il torto di lasciar correre, e la vanità di lasciar credere sa Dio quante cose.

Emma dal canto suo si accorge benissimo del vento che tira. Ma è una testolina bizzarra, un cervello balzano quanto altri mai; ha un fondo di fierezza e di orgoglio più che femminile; è onesta, è sicura dell'amore e della stima di suo marito, tutto il resto del mondo non vale un fico per lei. Un po' romantica, un po' sognatrice com'era da ragazza, è forse diventata un tantino acerbetta, agra, dispettosetta da maritata, vedendo uno ad uno cader nella prosa coniugale i suoi romanzi di fanciulla, e svanire nella realtà della vita i suoi sogni pieni di fantastica poesia. Dio le negò le gioie della maternità, il mondo le nega gli splendori e i trionfi della sua nuova posizione. Lo suocero, il marito non la lasciano brillare come vorrebbe. Il primo è pauroso del ridicolo, il secondo è geloso come un innamorato. Non si canta più, non si sente più il fragore degli applausi lusinghieri, non si tiene più il primo posto in mezzo a una folla di ammiratori. E la novella marchesa ha un bel serbarsi pura, incontaminata, degna di rispetto e di fede; in casa e fuor di casa un'occhiata, un gesto, un'osservazione, un rifiuto, un sorriso le dicono: bada, nessuno è tranquillo sul conto tuo, sei la prima donna del teatro, la figliuola della tale dei tali. Questo la irrita, la indispettisce, la mette di malo animo contro tutti, e il suo carattere impetuoso e bollente la spinge a una specie di rappresaglia contro l'ingiustizia del mondo, e prova quasi una acerba voluttà a sfidare la maldicenza. Incauta!...

E' stata qualche tempo in villa sui laghi, colla cognata *Lorenza,* ma s'è presto annoiata di quella vita monotona ed uniforme, ed è tornata in città, lasciando la *Lorenza* in campagna. Ora vedi strano caso. Una notte un rumore concitato di alterchi e di busse per la scala del palazzo di *Braganza* sveglia i servi e chiama di fuori l'attenzione dei viandanti.

Uno straniero, un tedesco, un tal *Conte di Metzbourg,* bel giovane misterioso che si dice figlio d'uno dei principotti germanici non ancor ben medianizzati (figlio naturale bene inteso), vien trovato per quelle scale a tu per tu con un servitore che poco prima era stato licenziato perchè sospetto di certi furterelli di medaglie nel museo numismatico di famiglia. Costui, che nega la sua colpa, asserisce essersi appiattato notte tempo presso la porta del museo per sorprendere il vero ladro, aver veduto il *Conte* tedesco, averlo sospettato, non conoscendolo, di intenzioni men che oneste, ed essergli saltato addosso per farlo arrestare sul fatto. Il *Metzbourg* impegna una lotta che ha fine quando *Emma,* uscendo da' suoi appartamenti e avanzandosi sulla scala, ordina, intravedendo la possibilità di un equivoco, che il conte sia lasciato in libertà. Ma la cosa si sparge fuor delle mura di casa *Braganza,* la polizia se ne immischia, il pubblico ne mormora, un giornalaccio ne fa uno scandalo in un articolo velenoso; si rammenta da tutti che il *Metzbourg* era a Roma nella stessa locanda abitata dai *Braganza,* che è venuto a Milano poco dopo di loro, che è stato veduto ai laghi quando *Emma* villeggiava colla cognata; si nota che adesso è a Milano di nuovo quando ella pure è di ritorno... in poche parole, non c'è un cane che non si chiami pronto a giurare *Metzbourg* esser l'amante di *Emma Braganza.*

Intanto il povero *Federigo* corre la campagna insieme a una frotta di amici cacciando il cervo!... Angeli e ministri di grazia per l'appunto il cervo... come se lo facesse apposta. Quando torna a Milano, la mattina dopo il caso notturno, il *Ridicolo* afferra con maligna gioia la sua vittima!...

In casa della *Contessa Vittoria* tutti gli amici di casa *Braganza* sono radunati, e commentano gli avvenimenti della notte precedente.

leggono il giornale, ridono a gola piena, e mettono garbatamente alla berlina la moglie e il marito, quando... sì, signori... *Federigo* capita in persona in mezzo alla conversazione. E' allegro, ignora tutto, ama sua moglie, la crede incapace di turpi tresche e di vergognose condiscendenze, è, per di più, uomo di mondo, conosce l'indole di chi gli sta d'attorno, sa prendere il tuono delle conversazioni moderne, e racconta gli episodi più risibili della sua caccia al cervo, e motteggia, e scherza, il disgraziato, e morde anco senza pietà le note sventure coniugali di certi suoi compagni cacciatori. Immaginate voi la scena che occupa tutto intero il secondo atto!... E' una cosa stupenda, una cosa ghiotta, una meraviglia, una perfezione. E' la verità interpretata dall'arte, la verità più trista e più brutta, vestita delle forme più squisitamente garbate, eleganti, costumate e gentili.

Diciamolo subito per paura di dimenticarsene più tardi. Una scena come quella, un atto come l'atto secondo, nessuno, fra i nostri autori, lo può, non che fare, neanco tentare, fuorchè Paolo Ferrari.

Come proceda l'azione, come il nodo dell'intreccio, così arruffatamente imbrogliato si sciolga negli atti successivi, è detto in poche parole.

Federigo, tornando a casa sua dopo la visita in casa della *Contessa Vittoria,* giunge facilmente a sapere ogni cosa. Anch'egli, come tutti gli altri, accusa e condanna la moglie sua. Ai casi della notte non v'è altra spiegazione che il tradimento di *Emma,* la tresca infame della *Marchesa di Braganza* col *Metzbourg!* ...Il servo è bene un ladro domestico, *Federigo* ne ha le prove nelle mani, ma la disonestà di lui ebbe per conseguenza la prova più chiara della disonestà della *Marchesa.* Il ladro si imbattè nel drudo, s'impegnò una lotta, *Em-*

ma comparve e la lotta cessò. Ma come a quell'ora il *Conte* si trovava in palazzo, come la *Marchesa* era alzata? Federigo, certo della sua vergogna, si adopra almeno perch'ella rimanga più che sia possibile celata nelle pareti domestiche. Reluttante e sdegnoso, scende a patti col servo, e dacchè *Metzbourg* nega risolutamente d'essersi trovato di notte in casa *Braganza, Federigo* induce il ladro a mentire innanzi ai tribunali, asserendo che lo sconosciuto, trovato alle prese con lui, era un ingordo manutengolo che voleva una parte troppo grossa del furto. Poi si dividerà più tardi dalla moglie, e provocherà *Metzbourg* a un duello che dovrà terminare colla morte d'uno de' due.

Emma oppone alle accuse la negativa più assoluta. Le apparenze stanno contro di lei. Ma ella è innocente, e serbò intatta la sua fede al marito. Non può, non sa, non riesce a spiegar nulla... è innocente, si deve credere alle sue proteste, alle sue lagrime, alla serenità del suo sguardo, alla fronte altera che alza sicura e incolpevole in faccia al marito.

Il quale non si acqueta punto a coteste scuse. Le lagrime? Lo commuovono nel profondo del cuore, ma... si sa piangere così bene sul teatro! La voce?... scende fino nelle più chiuse latebre dell'anima sua, ma... è la voce della cantante. La serenità del volto?... Non fu imparata forse alla scuola materna?... Invano il vecchio marchese interviene fra i due coniugi e consiglia calma, e maturità di giudizio, e paziente investigazione del vero. *Federigo* è fermo ne' suoi proponimenti : duello e separazione. Toccherà al buon *Senatore* a scoprire la verità.

Il pubblico non aspetta però a conoscere il vero più in là delle prime scene dell'atto quarto. *Lorenza,* la vedova inconsolabile, la donna dalla fama incontaminata, la insensibile, la severa *Lorenza* viene in una camera dell'al-

bergo *Cavour* a Milano, per trovare *Metzbourg,* che è il suo amante! Per lei il conte tedesco venne da Roma fin sulle rive dell'Olona, seguitando la famiglia *Braganza,* per lei si condusse ai laghi, con lei passò ore beate in una barchetta che scorreva dondolandosi sulle chiare acque del Verbano, e quando nascosto nell'ampio mantello, di notte e di soppiatto si introduceva per la porticina del parco nella casa del marchese, andava a trovare la povera *Lorenza* che anch'essa, per rivedere l'amante, con l'ultimo treno notturno veniva dalla sua villa a Milano, e dalla medesima porticina scivolava non vista ne' suoi appartamenti.

Metzbourg è un onest'uomo. Sa e soffre delle indegne accuse lanciate contro *Emma di Braganza* innocente, ch'ei non conosce neppure, ma non può, non deve svelare per altri, la colpa e la vergogna della sua donna. Vorrebbe riparare a ogni male sposando l'oggetto dell'amor suo, ma il padre, che ha su lui l'autorità del padre e quella del sovrano, gli destina illustri nozze e lo chiama senza indugio alla sua Corte. Bisogna obbedire e partire. *Lorenza* si allontana colla morte nel cuore, e *Federigo* comparisce a chieder ragione del supposto inganno al *Conte,* che nega e rifiuta di battersi, ma il marito furente insulta la madre del tedesco, gli rinfaccia l'obbrobrio della sua nascita... e il duello è fissato per la mattina dipoi.

La mattina dipoi è l'atto quinto della commedia. *Federigo* ha un colloquio supremo col suo amico *Leonardo* che gli farà da padrino a momenti, e a lui racconta come il *maggiore Campelli,* tornato in patria da poco, abbia rifiutato di accompagnarlo sul terreno, allegando di essere stato altra volta uno degli adoratori dell'*Emma,* da lei respinto e urbanamente congedato. Ah! s'ei non era un leale e generoso amico, il povero marito sarebbe sceso

in campo contro l'amante di sua moglie, avendo a fianco, confortatore forse de' suoi ultimi momenti, un altro che il mondo crede, a torto, ma crede, amante anch'esso della bella traditrice. E il *ridicolo,* implacabile nemico, avrebbe seguito fino al capezzale del funebre suo letto la povera vittima dell'altrui malvagità!...

Qual sia in cotesto colloquio l'animo di *Leonardo* che si sente colpevole e non ha la forza di confessarlo, che si conosce innocente cagione dei motteggi primi contro il marito che gli stringe piangendo la mano, e versa nel suo seno la piena del dolore e del dubbio, è più facile immaginare che dire.

Fortunatamente il vecchio *Senatore* non se ne è stato colle mani in mano. Ha interrogato, ha cercato... ha trovato. L'innocenza di *Emma* è palese, la colpa di *Lorenza* è svelata, e a tutto porranno rimedio le nozze con *Metzbourg,* che dal padre, meglio informato, ottenne testè facoltà di sposare la vedova del primogenito dei Braganza.

Quello che dissi, e troppo lungamente dissi, a mo' d'introduzione finora mi giova adesso a sbrigarmi con poca fatica di ciò che si riferisce alla tesi del lavoro.

Secondo Paolo Ferrari — e non ne dispiaccia a un critico autorevolissimo, il mio buon collega ed amico D'Arcais, che nella fretta di dare il suo giudizio di notte, rimase al buio intorno ai veri intendimenti della commedia — secondo Paolo Ferrari, il *Ridicolo* che colpisce il marito ingannato, non è già un pregiudizio, un'ingiustizia, un capriccio della società, è una conseguenza necessaria de' nostri costumi, è un correttivo alla licenza che regna nel matrimonio, è una minaccia salutare che serve di compenso all'acciecamento della passione e suggerisce ai celibi un po' di prudenza e un po' di circospezione nella scelta

d'una moglie, è una punizione inflitta a quei mariti che non seppero vegliare al proprio decoro, difendere il proprio onore, avvalorare coll'aiuto continuo l'onesta condotta della moglie, e aprir gli occhi sulle faccende di casa, sulla condotta degli amici, e sul costume dei parenti.

Il concetto è sano, la tesi è bella, la illazione discende logicamente dalle premesse. Ma il teorema è, secondo me, un tantino esagerato. La dimostrazione prova troppo e non prova nulla.

La magnifica lezione, che il marchese *Raimondo* dà al figliuolo suo *Federigo* alla fine dell'atto primo. è una lezione che può servire di punto di partenza così a una intera teoria di santissime verità, come a un lungo sofisma di affascinanti paradossi. E la commedia pende, o io m'inganno, più verso il paradosso che verso la verità.

Ha un bel dire il *marchese*: ridicolo si trova più tardi quel marito che scelse male la donna cui si legò in matrimonio. *Federigo* non è punto ridicolo per questo, dacchè la moglie sua è onesta, fedele, e innocente della colpa onde altri la accusa. Nè si può d'altra parte fare una commedia per dimostrare che c'è a questo mondo una classe intera di donne cui sono negate le gioie della maternità, e la pace della famiglia, solo perchè ebbero una madre meno che onesta, e intrapresero una professione che le pone in vista e accende le concupiscenze degli scioli e degli sfaccendati. Si voleva dimostrare che la società minaccia il ridicolo a chi s'affida, senza garanzia alcuna, ad una donna indegna di così alta fiducia, e si dimostra invece che la società rende effettivamente ridicolo chi scegliendo, e scegliendo bene, non tien conto delle antipatie *a priori* e de' preconcetti sbagliatissimi della moltitudine. Questo sarà vero... ma è fuor della tesi, anzi è contrario alla tesi. A questo modo sarebbe fa-

cile provare il pregiudizio imbecille, non si prova la salutare minaccia. Certo la commedia dà ragione al marchese, ma quale utile insegnamento può discendere dalla lezione di lui, se rimane dimostrato che le migliori garanzie, non contano nulla dacchè *Lorenza* è pur chiarita colpevole, che la mancanza di esse non è indizio certo di mal costume dacchè *Emma* è riconosciuta innocente, e che tutto si riduce a raccomandarsi alla Provvidenza perchè ci salvi dal ridicolo per sua divina misericordia?

Se *Federigo* (poniamo per un momento il caso che il divorzio fosse permesso fra noi, che il granduca tedesco avesse negato l'assenso alle nozze del figliuolo, che il Papa o il Ministro di grazia e giustizia avesse accordato una dispensa... la supposizione non è più intricata della favola immaginata dal Ferrari) se *Federigo,* ripudiata *Emma,* avesse sposato *Lorenza,* la eloquente lezione del babbo sarebbe stata messa a profitto dal figliuolo, forse il ridicolo sarebbe risparmiato al marito d'una donna colpevole, ma immune da ogni sospetto... e la *tesi* verrebbe a rovesciarsi a questo modo che l'unica difesa contro il ridicolo è il fare una scelta cattiva... purchè ella sia creduta buona dai più.

Nè *Federigo* è ridicolo, perchè mal vegliò al suo decoro e mal difese il suo onore. Lo è perchè i casi della commedia lo fanno apparire ingannato, e questi casi non sono conseguenze naturali e inevitabili della sua scelta e della sua condotta, ma sono mere invenzioni dell'autore della commedia, e non tutte giustificate, nè necessarie.

Che il marchese di *Braganza* sposi, invece di *Emma,* la contessa *Vittoria,* che invece di essere un onesto marito sia un libertino, un dissoluto, un giuocatore, un beone, forse la sua scelta o la sua condotta potranno cam-

biare in nulla gli amori di *Lorenza* e del *Metzbourg,* e impedire che tutte le vicende di quegli amori riescano a danno e a vergogna del suo proprio nome?

La tesi della commedia è incarnata in *Federigo* ed in *Emma,* ma la favola gira tutta intorno a *Lorenza* ed al *Metzbourg,* e il ridicolo entra fra il marito e la moglie non per le azioni loro e per le condizioni loro speciali, ma per le condizioni e per le azioni degli altri personaggi che non hanno nulla che vedere colla tesi.

Non so se mi riesce di esprimer chiaro il mio concetto, ma temo che dopo il secondo atto la commedia devii dal suo cammino per infilare una strada che la porta ad ogni passo più lontana del suo punto di partenza.

Infatti, a prender le mosse da quell'atto secondo, *Federigo* non è più ridicolo per nessuno, quasi quasi neanco per i personaggi che gli stanno d'attorno, e se si togliesse da quel prologo o si saltasse a piè pari la bella lezione del vecchio marchese, la commedia potrebbe benissimo avere un altro titolo, un altro scopo, un altro concetto fondamentale, pur serbando la condotta, i caratteri, l'intreccio, e la catastrofe che ha.

Ma lasciamo ormai da parte la tesi. — Resta la commedia, e i miei lettori, se ne ho, debbono ormai sapere per lunga esperienza ch'io faccio volentieri buon mercato delle fisime di rigenerazione sociale e di miglioramento morale strombettate da un pezzo in qua con tanta sicumera dai drammaturghi della scuola francese, i quali si lusingano di riformare il mondo rizzando cattedra di filosofia davanti ai lumi della ribalta.

Resta la commedia... e la commedia è degna del chiaro nome del suo autore, della lode de' critici e degli applausi del pubblico.

Certo ella ha tutti i difetti che siamo soliti

rimproverare al Ferrari, uno stile un po' cattedratico, una forma un po' solenne, una favola un po' intralciata che si presta a una miriade di obiezioni e di discussioni. Gli amori di *Lorenza* e di *Metzbourg* a Roma, ai laghi, a Milano, sono stranamente vagabondi, nè si vede chiara la ragione del furtivo ritorno di *Lorenza* nel palazzo dei *Braganza,* mentre più comodo e sicuro asilo a' colpevoli convegni sarebbe stata la villa testè liberata dalla presenza di *Emma,* nè si capisce il perchè del notturno introdursi dei due amanti in casa di *Federigo,* quando era lecito, come è lecito nell'atto quarto, mostrare *Lorenza* che va a trovare l'amante nell'Albergo *Cavour,* o si poteva ai nascosti colloqui trovare stanza più appartata... e non diciamo di più.

Ma cotesti difetti sono tutti, più o meno, imputabili al teorema, al modo di dimostrazione scelto dall'autore, che in fondo in fondo è padrone d'inventare la favola a modo suo.

E allora vedete un po' che mirabile artifizio in que' cinque atti pieni d'interesse, di emozione, di situazioni nuove, inaspettate, drammatiche, e intimamente trovate e sviluppate nel soggetto!... L'azione è rapida, continua, piena di vita e di movimento. Non c'è un minuto di riposo, non c'è un angolo vuoto, non c'è un istante di fiacchezza. Vi sentite preso per i capelli alla prima scena, e non c'è verso di rompere l'incanto fino all'ultima. Nè l'azione, per continua e mossa che sia, procede a salti e a sbalzelloni, come accade troppo spesso nei drammi convulsi d'una scuola che non è la nostra. No... tutto è ordinato, tutto è condotto con una logica inesorabile e severa, ogni scena discende dritta dritta da quella che la precede, ogni situazione nasce naturalmente dallo svolgersi dell'azione drammatica. Non c'è mai nulla di accattato, nulla di appiccicato, nulla di mendicato, nulla di preso a prestito qua o là.

Per noi altri critici avvezzi pur troppo a vedere ogni giorno delle commedie e dei drammi e magari anche delle tragedie, tirate in lungo per cinque lunghissimi atti a benefizio di un'unica scena, che è poi sempre la scena di Florindo e Rosaura che fanno all'amore; per noi, dico, è un gaudio, è una festa, trovarci dinanzi delle scene fatte per la commedia, vere, originali, varie, mutabili sempre, piene di passione, eloquenti e inspirate. La scena finale del primo atto fra *Raimondo* e *Federigo,* tutta la conversazione dell'atto secondo, la scena fra *Federigo* e il servo, e quella fra *Emma, Federigo* e *Raimondo* nel terzo atto, quella fra *Lorenza* e *Metzbourg* e fra *Metzbourg* e *Federigo* nel quarto, e quella meravigliosamente bella fra *Federigo* e *Leonardo* nel quinto, bastano sole ad assicurare a Paolo Ferrari, non solo il primo posto nella schiera dei commediografi italiani... ma un primo posto tanto sterminatamente lontano dal secondo, che mi vien da ridere solamente a pensare che alcuno si provi a mettersi in via per raggiungerlo.

Ah!... che felicità di sentir finalmente una scena senza sdolcinature, senza concettini, senza girigogoli di sentimentalismo all'acqua di rose, senza quintessenza di amori platonici, senza botanica, senza chimica, senza distillazioni di spirito rettificato... una scena tutta d'un pezzo, nuova, nostra, in lingua di casa, non un mosaico di pezzi rubacchiati qua e là e mal connessi per modo che sbuzza fuori ogni tantino il cemento!...

E i caratteri dei personaggi del dramma sono proprio de' veri e belli, e buoni caratteri drammatici, non è egli vero? E non son già marionette e fantocci senza cervello e senza cuore. Non è possibile nemmeno un paragone fra *Metzbourg* e *Federigo,* fra *Emma* e *Lorenza,* fra *Leonardo* e *Raimondo.* Ma che vado a

cercare le figure più importanti? Guardate un po' se vi riesce confondere *Vittoria* e la vecchia *marchesa*, o *Campelli* e il *console tedesco!*... Tutti hanno una fisionomia propria, un fare spiccato, un colore distinto.

E non ci sono, se Dio vuole, nè colpi di scena, nè miracoli, nè sottintesi, nè adulterii, nè ratti, nè fallimenti, nè assassinii, nè dispacci telegrafici, nè altra cosa dell'arsenale drammatico de' poveri di spirito. Tutto è póssibile... tutto è vero.

E tutto è italiano, lingua e stile, forma e concetto, condotta e distribuzione, disegno di insieme e fattura delle parti. E' una commedia nostra, che non deve nulla, proprio nulla, a nessuno, e che chiude meravigliosamente bene un anno in cui il teatro italiano non ha domandato niente in prestito alla scena francese.

E' nostra anche nei difetti, e da questo lato almeno e sotto questo aspetto, amo anco i difetti del *Ridicolo* che non taccio, ma che perdono tanto volentieri.

Concludo... ed è tempo di concludere ormai. Il *Ridicolo*, con tutte le sue mende, è pur sempre un lavoro che fa onore all'Italia, e, se me lo permettono certi miei buoni padroni, un lavoro che non ha rivali, per certi rispetti, nè fra noi, nè più in là che fra noi.

Come fu rappresentato il *Ridicolo*? Si dice in poche parole. In modo degno di una compagnia, che va sul teatro col nome di Alamanno Morelli in capo lista.

La signora Virginia Marini ha fatto dell'*Emma Braganza* un personaggio così vivo, così vero, così commovente e così simpatico che nessun più vero e più vivo personaggio si vide mai sulle scene. La Marini, che non ha chi la superi per intelligenza, ha pochi rivali che l'eguagliano nell'esecuzione. Per un auto-

re come Ferrari ci vorrebbe sempre un'attrice come la signora Marini, che ha mente per comprendere, cuore per sentire, abilità per rendere tutto intero un carattere, un concetto, una figura, una commedia.

Cotesta è l'arte... l'artifizio non ha nulla che fare in quegli accenti, in quelle lagrime, in quelle grida strazianti, in quegli slanci di selvaggia energia d'un'anima piena di affetti, di sdegno, e di nobile indignazione.

Morelli è Morelli. L'attore sempre al suo posto, dignitoso, castigato, vero dalla prima all'ultima parola, dal primo all'ultimo gesto. C'è una cosa sola da rimproverare a Morelli... la sua risoluzione di abbandonare le scene. E dove andremo noi a cercare un altro attore che valga quell'uno?

Domenico Bassi, che è così spesso un *brillante* senza macchia, fu nel *Ridicolo* degno di ogni lode; Pietro Rossi ebbe dei momenti felicissimi; la signora Zucchini-Maione ci rammentò i suoi giorni di vera inspirazione e di liete promesse; quell'intelligentissimo Buonfiglioli recitò da suo pari, cioè da artista degno di percorrere rapidamente un bel cammino.

10-11 Giugno 1878.

La rappresentazione del *Ridicolo* di Paolo Ferrari fruttò unanimi applausi ai valentissimi attori, che tutti, senza eccezione, indossano la sottana e il soprabito meglio e più volentieri che la gamurra e la corazza... della qual cosa non sarò io, certo, quello che muoverà più alto lamento. Più della leggenda mi piace la commedia al teatro; e più m'interessano i casi e le passioni dei personaggi che vivono la mia stessa vita, delle avventure e delle idee di gente che scese ottocent'anni fa nel sepolcro portando seco nel mondo di là, i suoi costumi, le sue idee, le sue abitudini, il suo

modo di pensare, di sentire, di giudicare, di odiare, di amare, di soffrire, e di oprare.

Ormai l'avvenire è per la commedia, per la commedia contemporanea e attuale, e Carlo Porta non ha mai avuto tanta ragione di zufolare negli orecchi agli scrittori di teatro i suoi onesti e opportuni consigli.

. . . . se voeuren sti poetta
Ciappottann i passion, moeuven el coeur,
Han de toccann i tast che ne diletta,
Ciappann, come se dis, dovę ne doeur;
Senza andà sui baltrechs a tirà a man
I coregh e i s'cuffion gregh e roman!...

8 Luglio 1878. (1)

La *Dora* di Vittoriano Sardou ha, con tutti i suoi difetti di organizzazione, tanto fiato in corpo da andar innanzi un'altra diecina d'anni, a dir poco. L'arcano sentimento di alta e costante simpatia che lega il pubblico alla bella figliuola della *Marchesa di Rio Zares,* così amorosa e così sventurata, innocente e tradita, è uno di quei sentimenti drammatici che vivono lungo tempo nel cuore degli spettatori, e lungo tempo fanno vivere le commedie.

Altrettanto può dirsi del *Ridicolo* di Paolo Ferrari. *Emma Lafarga,* meno candida e più energica di Dora, meno paziente e più ardita, meno risoluta e più superba, è pure anch'essa innocente e accusata, condannata dalle apparenze, innamorata dell'uomo che la respinge e la discaccia, infelice molto e interessante e simpatica assai. Per coteste graziose figure di vittima, c'è sempre in platea un gruppo di spettatori commossi che trascinano seco, nella sincerità della loro emozione, la massa indifferente e fredda del pubblico. Nelle moltitudini

(1) Firenze - Arena Nazionale - Compagnia Drammatica N. 1 del Cav. Luigi Bellotti-Bon.

l'emozione è contagiosa, come è contagioso lo sbadiglio. Tutti i difetti del mondo non basteranno a far precipitare un dramma che contenga un momento d'emozione vera, come non basteranno a salvare una commedia che abbia un granellino di noia o di sonnolenza tutti i pregi descritti e commentati nell'arte poetica di Orazio e nei trattati sulle tre unità di Aristotile.

GOLDONIANA

++++++++++++++++++++++++++++++++++++

Paolo Ferrari con la fortuna della sua commedia su Goldoni ebbe il gran merito di risuscitare gli studi goldoniani in Italia, i quali si svolsero in forme diverse: con le ricerche erudite dello Spinelli, del Camerini, del Masi, del Martini — e sul teatro con la recitazione delle commedie di Goldoni, col rifacimento di alcune di esse, con la imitazione di altre, e perfino con una famosa mistificazione.

Abbiamo raggruppato in un solo capitolo le rassegne relative a questi diversi aspetti « teatrali » dello stesso argomento.

Amore senza stima

Commedia in 5 atti, in prosa (1)

7 Novembre 1870.

. . . *Amore senza stima* del dottor Paolo Ferrari, è un tentativo di resurrezione d'una vecchia ed eccellente commedia goldoniana, (*La Moglie saggia*), tentativo che ormai per la terza o la quarta volta riesce piuttosto infelicemente a Firenze. Si capisce male lo scopo della trasformazione, si giudica severamente il metodo usato nel restaurare quel quadro pieno di così grandi bellezze... in una parola il pubblico fiorentino preferisce il pesce senza salsa al pesce condito colla salsa del Ferrari.

Tutto il vecchio improntato dello stampo goldoniano, sembra buono come pittura della società de' suoi tempi e cattivo come riproduzione dei costumi de' tempi nostri; tutto il nuovo, aggiunto, innestato, intarsiato dal Ferrari, par che stuoni coll'insieme e faccia a' cozzi col disegno e col colore originali.

---

(1) Firenze - Teatro delle Loggie. - e cfr. *La moglie*, di A. Torelli. - *La vera moglie*, di P. Bettòli.

Eppure il dialogo è pieno di vivacità, i caratteri sono pieni di verità, la favola è pur sempre quella applauditissima di Goldoni!... Ma tutto questo non basta pel teatro moderno, tutto questo è falso, stiracchiato, spostato, quando si vuol riferire all'epoca presente. E' un abito da spada, ricco d'oro e di ricami, infilato a casaccio sopra un panciotto di casimirra e sopra un paio di pantaloni colle staffe.

Provate un po' a levare la polvere, i nei, il ventaglio e i *paniers* alle dame della corte di Luigi XV, e introducetemele sulla scena a parlare il linguaggio dell'epoca tradotto in frasi moderne col suono, collo spirito, e colle idee antiche, datemi *Richelieu* senza parrucca, *Alceste* senza *la petite vie, Bassompierre* senza le *bottes molles,* e mettete loro in bocca il *marivaudage* che suonava così delizioso agli orecchi di *madame de Prie,* l'ironia così amara alle *Célimène,* e la *bravata* e la *fanfaronata* così vittoriose alla corte di Spagna!...

Amici e Rivali

Commedia in 5 atti, in prosa (1)

28 Settembre 1874.

Amici e Rivali — commedia in 5 atti, in prosa di *Paolo Ferrari.*

L'amicizia, ha detto un bello spirito, è un duo nel quale d'ordinario c'è uno solo che canta.

Lo scoraggiante apoftegma è un portato tutto naturale dello scetticismo moderno, che non crede punto alla virtù, che nega fede all'abnegazione, che irride al sacrifizio, che scrive sulla sua bandiera il celebre motto: Ognuno per sè e Dio per tutti, riserbandosi in petto,

(1) Firenze - Arena Nazionale - Compagnia Drammatica N. 1 del Cav. Luigi Bellotti-Bon.

ben inteso, il diritto di negare anco Dio. I nostri babbi invece pigliavano l'amicizia un po' più sul serio. I commoventi episodi di Niso e di Eurialo, di Pilade e di Oreste, di Tèseo e di Piritoo, di Castore e di Polluce,

Di cui la fama ancor nel mondo dura
E durerà quanto il mondo lontana,

eternarono negl'immortali versi de' poeti, nelle finzioni del dramma, nei riti della religione, nelle splendide creazioni dell'epopea, la memoria dell'affetto più che fraterno onde furono infiammati i cuori onesti, leali, sensibili e generosi.

Il teatro — sia detto a studio di giustizia e di verità — è stato l'ultimo, forse, a dare il crollo, coi colpi del ridicolo, alla vecchia religione dell'amicizia. In un tempo in cui tutto era argomento di satira, mentre la scena prendeva a gabbo l'amore, metteva in berlina il matrimonio, lardellava di epigrammi la devozione, colpiva colle freccie del dubbio l'innocenza e l'ingenuità delle fanciulle, attaccava furiosamente la paternità, e rideva liberamente in barba alla famiglia; al tempo de' *Georges Dandin,* degli *Arnolphe,* de' *Tartuffe,* delle *Agnès,* e delle *Célimène,* la penna terribile e la vena indiavolata di Molière rispettavano l'amicizia e inducevano sul palcoscenico, imitabile esempio di fratellevole tenerezza, i personaggi di *Philinte* e di *Alceste.*

Cotesto rispetto per la più sociale e la più umana di tutte le virtù, durava ancora nell'ultima metà del secolo passato, quando Goldoni, in Italia, faceva rappresentare sulle scene di Venezia il suo *Vero amico,* e Beaumarchais dava al teatro di Francia *Les deux amis, ou Le Négociant de Lyon;* commedia e dramma pieni di difetti, senza dubbio, e di errori, ma ad ogni modo testimoni eloquenti dell'ambiente morale in cui si aggiravano tuttora i personaggi drammatici.

L'immortale autore del *Barbier de Séville* aveva preso ad imprestito, dal gran commediografo italiano, il concetto primo e la prima ispirazione del suo secondo tentativo teatrale? E' lecito per lo meno sospettarlo, chi bene rammenti le condizioni dell'epoca e la posizione rispettiva de' due teatri di Francia e d'Italia sul cadere del secolo XVIII.

A buon conto *Il vero amico* del nostro Goldoni, con tutte le magagne che ne renderebbero oggidì la rappresentazione impossibile, e presentato al pubblico venti anni prima del *Négociant de Lyon,* ha, sopra il dramma dell'autore francese, una immensa e incontestabile superiorità. Egli non esce dalla cerchia degli avvenimenti quotidiani, non oltrepassa i limiti della passione comune alla maggior parte degli spettatori, non esagera i sentimenti, non gonfia lo stile, non s'affanna a vestire le idee semplici e piane cogli orpelli rettorici di uno stile figurato e d'un dialogo antitetico, è una commedia di carattere e non già un dramma lagrimoso, e per dir tutto in una sola parola è un'opera più moderna e più attuale di quella che le tenne dietro a venti anni di distanza.

Bisognava aspettare ancora cento anni, traversare la grande rivoluzione, assistere alla vittoria degl'*immortali principii,* incominciare una vita nuova e una nuova società, per incontrare fra le quinte l'amicizia trattata alla stregua d'una diversa morale drammatica e fatta bersaglio alla sanguinosa ironia del moderno scetticismo. Il 20 novembre 1848, Eugenio Scribe dava alle scene del Gynnase di Parigi un vaudeville ititolato : *O Amitié!...*

Il titolo era naturalmente un'antifrasi, e la trista dottrina della commedia dimostrava che la virtù è una baggianata solenne, che l'interesse è il solo movente delle umane passioni, che non esistono più, a questo mondo, nè amo-

ri intemerati, nè amicizie sincere, nè abnegazioni generose, nè affetti sublimi. E' il rovescio della medaglia. *Maily e Dubuisson* personificano appuntino l'antitesi perfetta di *Florindo* e di *Lelio* e fanno a picca a chi si ruba più presto l'innamorata, la dote, la felicità e la posizione sociale. E' sempre la commedia di Goldoni, solamente ell'è rovesciata come una manica di soprabito, e presenta questa volta la fodera invece della stoffa, agli occhi del pubblico meravigliato.

Dopo il nuovo evangelio del signor Eugenio Scribe, gli autori moderni avevano fedelmente camminato sulle pedate del fortunatissimo apostolo, e negli intrecci delle più recenti commedie ogni personaggio si sforzava a provare che gli piaceva di *avere* ma non di *essere* un amico perfetto. Una semplice mutazione di verbo ausiliare, e nulla di più!

Paolo Ferrari si piacque di ricondurre la tesi alle sue origini prime, e attingendo alla fonte comune l'argomento del suo nuovo lavoro, cercò nella commedia di Goldoni il punto di partenza onde muovono e si agitano sulla scena il *Conte Piero Sardia* e il *marchese Demetrio Francariva,* più veri, più moderni e più drammatici *Amici e rivali*.

Rinnovare una favola goldoniana, rimettere in scena un argomento già trattato dal grande riformatore della scena moderna, parrebbe una cosa da nulla, una piccola fatica, uno scherzo, un passatempo, per chi non guarda le cose tanto per la sottile, e non si rende ragione dell'abisso che si spalanca fra il teatro de' nostri giorni e quello di cent'anni fa. Si direbbe che non si ha da fare altro che allungare le mani per pigliare l'intreccio bell'e preparato, i caratteri messi lì tutti interi, gli episodi e le situazioni già collocati al loro posto, coll'unica condizione di rivestire ogni cosa di una forma più fresca, più vivace, più spiglia-

ta, più consentanea alle idee e ai costumi de' tempi nostri.

Ma per uno scrittore qual'è Paolo Ferrari cotesta unica condizione significa mutare l'economia di tutto intero il lavoro, creare una forma tutta nuova con una vecchia materia, plasmare ad immagine e similitudine della gente viva le mummie de' personaggi sotterrati sotto una piramide d'oblio, soffiare un'anima moderna nella creta d'un fantoccio antico, suscitare caratteri nuovi, situazioni nuove, interessi nuovi, emozioni e passioni accomodate alle abitudini e ai costumi dell'odierna società, e dare a ogni cosa una fisionomia, un indirizzo, una condotta e un andamento che rispondano per ogni verso alle mutate condizioni dell'arte e del tempo.

Così dal concetto primitivo, inspirato alla lettura del modello goldoniano, scaturisce fuori un'opera originale, improntata d'un carattere tutto personale e moderno, senz'ombra di plagio, senza traccia di servile imitazione, che serba coll'altra soltanto l'aria di famiglia e la relazione di parentela.

Pure alla dignitosa coscienza e netta dell'Autore del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* piacque accennare la fonte onde fu tratto l'argomento di questa nuova sua opera, e se al titolo della produzione rappresentata ieri sera, con sì liete sorti, all'Arena Nazionale, non fu aggiunta la formula: tratta dal *Vero Amico* di Carlo Goldoni, ciò si deve alla delicatezza dell'applaudito commediografo che non volle turbare e preoccupare il giudizio del pubblico, e riparare un lavoro tutto nuovo e tutto suo dietro l'egida protettrice di quel gran nome e sotto la salvaguardia del costante favore con cui i Veneziani di cento anni indietro accolsero la commedia del maestro, che fu la decima delle sedici promesse e date alla scena nel corso dell'anno 1749-50.

Se il tempo e lo spazio non mi facessero difetto (la rappresentazione di *Amici e Rivali* terminò ieri sera dopo la mezzanotte e io debbo stamane consegnare alle stampe questa mia rapida e improvvisata rassegna di cui ho scritto ormai assai più che la metà), mi parrebbe pregio dell'opera incominciare uno studio, utilissimo invero, intorno alle differenze e alle somiglianze delle due produzioni, non tanto per fare a ciascuno degli autori la sua giusta parte di merito, quanto e più per mostrare i punti di contatto e il limite di separazione delle due scuole, e notare come e perchè il nuovo lavoro mi sembra vincer di gran lunga l'antico ed esser degno in tutto del chiaro nome di Paolo Ferrari e de' lunghi, unanimi e fragorosi applausi con cui fu salutato dal pubblico fiorentino.

La favola che accoglie in parte le linee principali del disegno goldoniano, è semplice, piana, chiarissima, solo appare più complicata e più oscura nella molteplicità de' nuovi episodi che inducono varie e felicissime combinazioni nello svolgimento dell'intreccio. Complicazione e oscurità affatto relative, ben inteso, che basta la più lieve attenzione a dissipare, e che hanno per effetto di indurre nel lavoro la più sapiente, la più artistica, la meglio immaginata miscela di comico e di drammatico, onde l'interesse si afforza e si affina, l'emozione si suscita, la varietà accresce vigore alle situazioni, la passione si alterna coll'ilarità, e muove a vicenda il cuore e la mente degli spettatori.

Ora è la commedia che fa svolazzare saltellando presso ai lumi della ribalta il lembo leggiero della sua veste succinta, e scuote sul capo degli uditori i campanelluzzi d'argento della follìa, ora è il dramma che rugge coll'accento della passione, o geme e sospira sotto l'incubo della sventura, o rivela le terribili

battaglie, le crudeli incertezze, le tentazioni irresistibili d'un'anima combattuta fra il dovere e l'amore. Alle scene gentili, delicate, carezzose, che scuotono profondamente il senso morale del pubblico, agli episodi che mettono in rilievo tutti i nobili istinti di un'anima altera e generosa, alle situazioni che pongono in duro cimento la tenerezza del fratello, l'affetto dell'amico, la dignità del gentiluomo e dell'onest'uomo; succedono le scenette spigliate, graziose, ridevoli e castigatamente procaci, i dialoghetti scintillanti di spirito, gli espedienti inventati dalla fantasia d'un autor comico che sa, come niun altro mai maneggiare sul palcoscenico una turba infinita di personaggi e mescolare le figure principali del dramma alle macchiette episodiche e secondarie della commedia.

Cotesto accozzo sapiente di filosofia e di umorismo, di forti impressioni e di fuggevoli sprazzi d'ilarità, cotesto miscuglio di azione psicologica, e di movimento scenico, che è, secondo me, la più vera e più artistica espressione del realismo moderno, costituisce ancora, a mio credere, il merito principale della nuova commedia, la differenza più spiccata fra la scuola antica e quella d'oggidì, e il fattore più potente, più attivo, e più efficace del lieto evento incontrato dagli *Amici e rivali*.

Dei caratteri goldoniani nessuno rimase nella nuda e un po' gretta superficialità del lavoro originale. Tutti si rinnovellarono al soffio dell'arte, tutti appaiono studiati profondamente, presentati sotto mille aspetti di una forma medesima, vari eppure uniformi, semplici eppur complessi, comici o drammatici ma sempre umani, e veri, e riconoscibili alla prima. Quell'avaro che adora l'unica figlia in cui ricerca e ritrova l'animo e l'affetto squisitamente gentile d'una sposa troppo presto perduta; quella giovine vedova tutta aspira-

zioni poetiche e suscettibilità nervose, sono figurine modellate con un gusto meraviglioso; nuovissima ed originale la prima, creazione vera d'una mente giovanilmente vigorosa: sapiente varietà d'un tipo volgare la seconda, disegnata e colorita con un brio e con una grazia tutte proprie del valente drammaturgo modenese.

Forse ad alcuno parve troppo angelica e idealmente sovrumana la virtù de' due amici, continuamente occupati a vincere la passione amorosa che rugge loro prepotente nel petto, e a offrirsi in olocausto alla felicità ed all'affetto del compagno; ma cotesta sublime abnegazione era tutta intera nelle condizioni del dato, nè dovrebbe sembrare troppo incredibile e più che umana a chi per tanti anni ha bagnato le migliaia di dozzine di fazzoletti colle lagrime sparse sulle sventure de' *Due Sergenti al cordone sanitario.*

E che, in questo caso almeno, la verità drammatica si accordi e si confonda colla verità della vita comune, ne porge sicura testimonianza il libro delle *Memorie* goldoniane, in cui l'illustre commediografo afferma ch'ei non cavò già l'argomento dalla fervida sua fantasia, ma lo prese a prestito ei stesso da un *aneddoto storico, trattato per altro con tutta quella delicatezza di cui era meritevole.*

Gli attori della compagnia Bellotti-Bon recitarono la nuova commedia di Paolo Ferrari come una compagnia di angeli filodrammatici potrebbe recitare in paradiso una commedia nuova del Padre Eterno!... La signora Tessero, in una parte che non è poi un gran che per una prima attrice del suo valore, seppe trovare la via del cuore degli spettatori e costringerli più d'una volta a prorompere in applausi fragorosi; il signor Pasta, il signor Salvadori, il signor Bertini, il signor Bassi, la signora Beseghi, fecero miracoli, miracoli in verità di

diligenza, di studio, di potenza creatrice, tipi non copie, persone vere non personaggi.

La rappresentazione fu un lungo trionfo. L'autore venne chiamato ventisette volte al proscenio a salutare il pubblico plaudente... e che pubblico, mio Dio! Il più intelligente, il più fino, il più garbato pubblico del mondo, cui non sfuggiva una allusione, cui non rimaneva oscura una intenzione, che pigliava a volo ogni frase, ogni motto, ogni lontana rispondenza di parti, scrutatore d'ogni più lieve delicatezza, apprezzatore d'ogni più impercettibile sfumatura!...

Ah! se mi fosse stato permesso, lì sulle tavole del palcoscenico, di fare alzare il sipario e chiamar fuori il pubblico per conto mio!... Va!... mio buon pubblico fiorentino d'una volta ogni tanto... io ti amo!...

2 Ottobre 1874.

Vediamo un po' se ci riesce di fare, a mente riposata e a teatro chiuso, quello studio utilissimo che ci venne poco più che accennato quattro giorni fa. Cerchiamo insieme quali sieno le somiglianze e quali le differenze fra *Il vero amico* di Carlo Goldoni e *Amici e Rivali* di Paolo Ferrari; rendiamoci conto del come e del perchè un'opera originale, perfetta nel suo genere, possa trasformarsi, serbando pur sempre la sua primitiva fisionomia, in un genere diverso; e investighiamo i criteri pei quali cotesta trasformazione non solo fu possibile ma era anco necessaria, e inevitabile e imperiosamente richiesta dalle attuali condizioni dell'arte. In altre parole, ma sempre nel concetto medesimo, vediamo di raccapezzare come mai la commedia di Goldoni abbia potuto diventare la commedia di Ferrari, e perchè ci fosse proprio bisogno che diventasse la commedia di Ferrari per ottenere così festosa accoglienza sulle scene del nostro teatro.

Vi domando prima di tutto il permesso di dire, così alla lesta, le cause che mi spingono a trattare oggi un argomento cui volentieri avrei riserbato più acconcia e più opportuna sede nelle appendici del prossimo autunno.

Amici e Rivali giunsero ormai, festeggiati e applauditi, alla quarta rappresentazione e chiusero felicemente (insperata fortuna!...) la serie delle novità drammatiche date dalla compagnia Bellotti-Bon all'Arena Nazionale. Che il lavoro sia ricco di pregi, che la commedia interessi e passioni una folla sempre varia e diversa di spettatori, che il giudizio del pubblico fiorentino sia un giudizio retto, assennato e motivato largamente, sono tutte verità che non è più possibile onestamente e decentemente mettere in dubbio. Ci sarebbe da tirarsi la croce addosso, e da scoprire troppo presto e troppo sgarbatamente la faccia livida e verde dell'invidia sotto la maschera candida e vermiglia dell'amore per l'arte! L'opposizione — (c'è sempre un voto contrario nel bussolotto dello squittinio, anche se si trattasse di conferire a Pico della Mirandola il diploma di maestro comunale) — l'opposizione dunque ha preso un'altra strada, una di quelle tante che menano a Roma, e ha dato da intendere che la commedia nuovissima è la vecchia commedia scria scria, e che, se ci fosse un po' di giustizia a questo mondo, ella dovrebbe intitolarsi: *Amici e Rivali,* commedia di Carlo Goldoni. Cotesta accusa è della razza di quelle che fanno la palla di neve, e *crescunt eundo* se non si fermano alla bella prima. Nella quale operazione ho un tantino d'interesse anch'io, che nell'ultima mia *Rassegna* accennavo all'origine goldoniana, ma asserivo che tra i due lavori correva una bella differenza, e al tirar delle somme davo la preferenza al secondo sul primo. E' dunque necessario strigarcene più presto che si può.

Quanto alla questione del plagio (per chiamarla col nome che gli dà un giornale della sera), il babbo Goldoni, se fosse vivo, non si farebbe troppo pregare a darci ragione; egli che non si è mai sognato, mettendo in scena il *Bugiardo,* di scrivere sui cartelloni: *Il Bugiardo, commedia in tre atti di Pietro Corneille,* o presentando al pubblico *L'Adulatore,* di annunziarlo col titolo: *L'Adulatore, commedia in tre atti di Gian Giacomo Rousseau.*

Il perchè la commedia del *Bugiardo,* nonostante la palese imitazione, sia riuscita una cosa italiana e tutta goldoniana, lo dice, meglio d'ogni altro, Voltaire ne' suoi commentarii al teatro dell'illustre tragedo francese. Gli è che prendendo a prestito la vecchia favola, il commediografo veneziano ci aveva aggiunto di suo tre o quattro piccolissime cose che ne mutavano tutta intera la fisionomia: il rivale del *Bugiardo* che ripete tranquillamente come tante verità le *spiritose invenzioni di Lelio,* e finisce col passare per menzognero egli stesso; l'amante timido le cui oneste speranze sono ruinate dalla sfacciata intromissione del mentitore; il servo comico che s'argomenta d'imitare il padrone e s'impegna, a furia di bugie, in un pantano d'imbrogli da cui non riesce a cavar le gambe. A cotesto modo Goldoni faceva una commedia nuova in cui dominava l'elemento morale, inspirata a un concetto più alto e più vero, e anco senza dubbio più comico, dacchè la rivalità di *Lelio* e di *Florindo* induceva nell'intreccio una piacevole varietà di casi e di situazioni, la parodia del servitore metteva la bugia innocente e leggiera di fronte alla menzogna perfida ed ostinata, e finalmente la catastrofe, che obbliga *Lelio* a sposare *Clarice* che non ama, e a lasciare l'amata *Rosaura* all'onesto *Florindo,* assicura il trionfo della virtù e la punizione del vizio.

Ma c'è anco di più. Goldoni non poteva at-

tribuire gli onori della paternità del *Bugiardo* a Pietro Corneille, perchè Pietro Corneille aveva tranquillamente *tradotto* in parte e in parte imitato, col suo *Menteur,* una commedia originale spagnuola: *La verdad sospechosa* di Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Identica la favola, uguale l'intreccio, riprodotte le situazioni, copiate verso per verso le scene intere, soltanto la catastrofe era mutata, e la catastrofe dell'autore spagnuolo era precisamente quella che Goldoni rifece più tardi, e che fu lodata da Voltaire!

Corneille confessò il plagio nelle sue Note; Goldoni registrò l'imitazione nelle sue *Memorie;* ma nè l'uno nè l'altro avrebbero consentito a rinnegare l'opera propria e ad attribuirne tutto l'onore, questi al poeta francese, quegli al commediografo spagnuolo. Che anzi il riformatore del nostro teatro nazionale, pigliando pari pari dalla *Verdad sospechosa* la soluzione del nodo drammatico riprodotto dal *Menteur,* non fece neanco menzione del povero Alarcon, tanto era sicuro d'imitare col suo *Bugiardo* una commedia di Corneille, benchè Corneille avesse portato via ad Alarcon concetto, intreccio, caratteri, condotta e situazioni!

Perdonatemi la digressione, che non è punto oziosa nel caso nostro, e torniamo all'argomento degli *Amici e Rivali.* Mi pare di avervi già raccontato come il nostro immortale commediografo veneziano confessasse nelle pagine delle sue *Memorie* di aver tolto l'argomento del *Vero Amico* da un *aneddoto istorico, trattato però con tutta la delicatezza di cui era meritevole.*

Istorico finchè vi piace, chè io non voglio certo porre in dubbio la parola di Goldoni, nè sofisticare su cotesta espressione abbastanza equivoca ed oscura; ma intanto — vedete stranissima combinazione — io trovo quello stes-

so argomento, della passione amorosa posta a contrasto colla virtù dell'amicizia, in una vecchia commedia di Tirso de Molina intitolata: *Amor y amistad,* la cui favola ha una grande rassomiglianza coll'aneddoto istorico del nostro bravo Goldoni.

C'era da scommettere che un soggetto così bello e così drammatico non sarebbe rimasto troppo lungo tempo dimenticato. Infatti non andò molto che Calderon lo riprodusse tal quale sul teatro in una commedia di carattere: *Amigo, amante y lèal* e in un dramma d'intreccio *El combate de l'amor y de la lealtad* il che non impedì punto a Moreto di metter fuori più tardi un'imitazione della imitazione col titolo: *El mejor amigo es el Rey,* da cui Tommaso Otway tolse il concetto della sua: *Friendship in fashion!...*

E Dio ci liberi tutti dall'investigare più addentro e più addietro la storia generale del teatro drammatico, chè si correrebbe rischio di arrivare fino a Kalidàsa e Sudràka, e di ritrovare il *Vero Amico* accovacciato sui fiori di loto de' sacri fiumi dell'India!...

Contentiamoci di rimanere nel nostro emisfero e nel nostro tempo, e limitiamo le nostre ricerche a Goldoni e a Ferrari.

Un bravo giovine, che sortì da natura tutte le belle doti onde va a ragione superba questa misera umanità, s'invaghisce perdutamente della fidanzata d'un suo tenero amico del quale ei fu ospite per oltre un mese. La fanciulla dal canto suo, riman presa alle bellezze e alle virtù del dabben giovinotto. Ma questi, onesto e leale e fedele al fraterno affetto che lo avvince allo sposo, nasconde studiosamente la sua fiamma, combatte la passione, trionfa della sua debolezza e così bene sa vincere e dominare sè stesso, che giunge perfino a patrocinare la causa dell'amico in faccia all'adorata ragazza, la richiama a più savio e più dignitoso

consiglio, le dà l'esempio della lealtà e del rispetto alla propria parola, e la riconduce rassegnata e contenta in braccio al suo fidanzato. Invano contro la generosa condotta di lui cospirano e l'affetto mal celato della fanciulla, e la sua propria inclinazione, e le occasioni, imprudentemente procurate dal troppo confidente amico, e l'avarizia del futuro suocero che vedrebbe di buon occhio la preferenza accordata al nuovo e più ricco adoratore; quel cuor nobile e schietto rifugge da una felicità acquistata a prezzo di un'indegna transazione, e quando per l'equivoco di una lettera si trova mal suo grado nell'impegno di sposare un'altra donna, che non ama punto, nè stima, o di palesare i suoi veri sentimenti per la figlia dell'avaro, sceglie coraggiosamente la via del sacrifizio e del dovere, piega la testa ai colpi dell'avversa fortuna, ma non consente di far onta all'affettuosa amicizia che lo lega all'ospite suo.

Queste le linee principali dell'intreccio drammatico comune alle due commedie che ci proponiamo di esaminare. Se Goldoni le prese a prestito da Tirso de Molina, o se le raccapezzò tra i racconti dell'antico novelliere di Certaldo, o se gli fu così benigna la sorte da fargliele cascar sotto mano in qualche aneddoto contemporaneo, questo rimanga pure nella infinita e indigesta caterva dei possibili e dei probabili. Più certo e più vero è che Ferrari si giovò della favola sceneggiata da Goldoni, nè volle punto farne un segreto, e rivelò il fatto alla Commissione del premio governativo, e agli amici, me compreso, che invitati prima a rileggere il *Vero amico,* furono poi pregati di assistere alle prove di *Amici e Rivali*.

Nella commedia goldoniana coteste linee comprendono veramente e racchiudono tutto quanto l'intreccio. E' un disegno semplice e

povero, senz'ombre e senza chiaroscuri, che ripete tutta le sua vaghezza dalla fedeltà con cui rende il carattere del tempo e la fisionomia della società cui era destinato. L'amore e l'amicizia, le due passioni dalle quali scaturisce il contrasto drammatico, sono tutte e due nel cuore di un solo personaggio, *Florindo,* giovane veneziano, adorno di tutte le virtù — a maggior gloria ed onore della Serenissima — che in trenta giorni ha fatto innamorare quante Bolognesi gli son capitate dattorno. *Rosaura,* la fidanzata di *Lelio,* si è *sentita ardere al suo bel fuoco; Beatrice,* zia dello sposo, donna *in età avanzata, ha superato il rossore* ed ha *svelato la sua passione; Colombina,* cameriera, desidererebbe *per sè quella buona fortuna.*

Tutte le altre figure indotte sulla scena personificano unicamente le tentazioni dirette a porre in cimento la virtù di *Florindo.* Perciò l'improvvisa freddezza di *Rosaura* non fa sorgere nell'animo di *Lelio* alcun sospetto di qualche nuova passione amorosa; tanto più che la bella ragazza non ha intorno nessuno, — tranne *Florindo* su cui non cadono dubbi, — che possa tendere insidie alla sua giovanile inesperienza.

L'azione a cotesto modo procede liscia liscia, e *Rosaura* la mena a suo talento colla furberia, colla disinvoltura e colla protervia d'una fanciulla risoluta a tutto, pur di rompere le trattative di matrimonio collo sposo bolognese, e di intavolarne delle nuove col *graziosissimo veneziano.* Ella confessa a *Colombina* il nuovo e prepotente suo affetto, ella suggerisce al padre avaro lo stratagemma del negare la dote, ella significa chiaramente al povero *Lelio* di non amarlo più punto, ella apre arditamente il suo cuore a *Florindo* con parole, con lettere, con atti troppo più spregiudicati che a onesta e pudica fanciulla non convenga.

Nella commedia di Paolo Ferrari il contrasto drammatico si rivela in ogni personaggio, e l'azione procede sotto l'impulso delle diverse passioni che governano i caratteri e moderano gli avvenimenti. *Maria* è invaghita di *Demetrio,* e *Demetrio* innamorato di *Maria;* ma se in lui l'amore combatte coll'amicizia, in lei la passione lotta col sentimento del dovere e della propria dignità. *Piero* si accorge anch'egli del cambiamento sopravvenuto nel cuore della sua fidanzata, ma non già dalle esplicite parole di lei e dagli sgarbi della cameriera, sibbene, dalle acerbe punture della gelosia che gli versa nell'anima il suo lento veleno, e dalle inesplicate assiduità del *Neboli* giovane brillante ed amabile che è sempre attorno casa, e che non ha riscontro di nessun personaggio nella commedia di Goldoni. Il *Neboli* invece fa la corte a *Beatrice,* sorella di *Piero,* e non ha coraggio di farsi innanzi e di chiederne la mano, perchè la vede a sua volta innamorata di *Demetrio.* Di qui una nuova corrente di passione e d'interesse nel piccolo dramma, alla quale Goldoni non avea nemmeno pensato, e che serve a indurre nella favola diversi atteggiamenti e diverse situazioni originali e inaspettate. La gelosia di *Piero* pel *Neboli,* quella del *Neboli* per *Demetrio,* le sorde lotte e le torture amorose della povera *Maria,* sono elementi introdotti da Ferrari nella nuova commedia, e invano li cercheresti nel *Vero Amico,* nè possono dirsi introdotti a caso, o inutili ed oziosi nello svolgimento dell'azione, dacchè essi determinano nell'intreccio assai importanti episodi e scene bellissime, e alle scene imitate dàanno un colore, una varietà, una forza di passione, che non ebbero mai nell'originale.

Nella creazione goldoniana *Rosaura* si vale dell'avarizia del padre *Ottavio* per creare un ostacolo alle sue nozze con *Lelio;* nell'intreccio immaginato da Paolo Ferrari il *conte Gre-*

gorio padre di *Maria* è un avaro che adora la sua figliuola, che combatte continuamente fra la smania di accumolar ricchezze e il desiderio di far felice la sua creatura. Egli si è accorto della segreta passione che fa piangere la povera donna; egli ha indovinato la fiera lotta che amore e amicizia si combattono nel cuore di *Demetrio,* e la sua scelta non sarebbe dubbia perchè *Demetrio* è ricco e *Piero* versa in tristissime angustie patrimoniali; ma è pur sempre un uomo ammodo, un gentiluomo, una persona educata, e mentre anela di far felice la figlia e più largo il suo censo, gli ripugna mostrarsi inosservante della sua parola e dimentico delle convenienze. Per questo finge una povertà cui non crede nessuno, immagina uno stratagemma che lo ponga in voce d'uomo rovinato per improvvise disgrazie, e sospira il momento in cui *Piero,* timoroso di preparare un poco lieto avvenire alla donna del suo cuore, sciolga egli stesso generosamente il vincolo che li unisce, e faccia libera *Maria* di sposare il suo *Demetrio.*

Quel bizzarro cervello del *Neboli* giunge però in mal punto a scompigliare la bene ordita favoletta, e così, fatta palese l'astuzia del padre, la stessa generosità di carattere che spinse *Piero* a rifiutare la mano di *Maria,* lo sprona adesso a dichiararsi ossequente alla decisione di lei, e a rimettere ogni cosa in questione. Tocca allora a *Maria* a mostrarsi generosa, e commossa dalla nobile condotta dell'uomo che non può amare, ma che stima ed apprezza quanto meritano le sue belle qualità, ond'ella si chiama pronta alle nozze, e soffoca le sue lagrime e nasconde il suo dolore.

Però il buon *Piero,* istruito ormai d'ogni cosa, rassegnato alla sua sorte, angosciato dalle proprie sventure, ma giusto e leale estimatore delle virtù dell'amico e dell'amante, risolve di allontanarsi e di trovar modo accon-

cio ad assicurare la felicità di *Maria* senza offendere il di lei decoro e senza porre a nuovo cimento la generosità di *Demetrio*. Partirà per Pietroburgo ove uno zio ambasciatore lo aspetta, vagheggiando le nozze del nepote con un'unica figlia: *Piero,* già reluttante per amor di *Maria* al matrimonio colla cugina, si alienò altra volta l'animo del ricco parente; oggi se lo renderà di nuovo propizio, mostrandosi arrendevole al suo desiderio, e tolti così di mezzo gli ostacoli dell'amicizia, potrà *Demetrio,* senza rimorso e senza colpa, dar la mano di sposo alla donna adorata.

E tutto questo è nuovo, nuovo di zecca e non ce n'è verbo nè linea nei tre atti del *Vero Amico.*

Sarei curioso di sapere con che muso i detrattori di Ferrari sosterranno che questa è la commedia di Goldoni rimessa in scena tale quale. I caratteri sono tutti nuovi, tutti, dal primo all'ultimo. Nè *Rosaura* civettuola e pettegola somiglia punto alla timida e riservata *Maria;* nè *Ottavio,* l'avaro tradizionale che accarezza lo scrigno pieno d'oro e passa le uova per l'anello di ferro, si avvicina punto al *Conte Gregorio* che ha il cuore gonfio di tenerezza paterna; nè *Lelio,* commerciante freddo, calcolatore, aviduccio anzichenò, innamorato fino a un certo punto e facile a mettersi l'animo in pace, si rassomiglia a *Piero* che è così perfetto cavaliere, e così sincero amatore, geloso, generoso, delicato, e nobilmente infelice.

Neanche *Demetrio* è copia di *Florindo.* In lui si rivela un sentimento nuovo: la gelosia, che viene a contrasto da un lato coll'amore, dall'altro coll'amicizia. Di qui la bellissima scena dell'atto secondo in cui *Demetrio* e *Maria* sostengono mirabilmente la doppia lotta di due contrarie passioni, e cedono ogni tanto involontariamente alla potenza dell'amore, agl'impeti dello sdegno, alle indomabili forze

del geloso furore; e un gesto li tradisce, e una parola li compromette, e un sospiro li vince, e hanno paura di sè e d'altrui, e vacillano e si rialzano, e mai la confessione del loro reciproco affetto si fa strada nel concitato colloquio.

Certo cotesta non è la scena fra *Florindo* e *Rosaura*, in cui l'ardita fanciulla bolognese spiattella addirittura il segreto del suo cuore al seducente giovinotto veneziano!...

Nè più facilmente si troverebbe, nei tre atti del *Vero Amico,* la più lieve traccia, il più leggiero accenno, delle mirabili scene fra *Maria, Piero*, e il *Conte Gregorio,* e fra *Piero* e *Maria* nell'atto quarto di *Amici* e *Rivali;* nè vestigio alcuno della graziosissima scene che con nuovo equivoco rallegra la chiusa dell'atto secondo fra *Demetrio, Piero,* ed il *Neboli;* nè situazione che somigli il comico incidente del *Neboli* alla fine del terzo atto. Nè l'azione segue le stesse vie, onde è che l'episodio della lettera in più onesta e più leggiadra forma si attribuisce alla scapestrata e pazza passione di *Beatrice,* piuttosto che alla dignitosa e saggia riservatezza di *Maria,* talchè più tardi, per la diversa economia dell'intreccio, si suscitano naturalmente i primi sospetti e i primi barlumi della verità nel cuore di *Piero.* Lascio da parte i comici incidenti fra *Neboli,* il *Conte Gregorio* e l'*avvocato Gianfranceschi,* e i curiosi episodi delle lettere di partecipazione di *Beatrice,* e la consegna della lettera per parte del servo, e cento altre cose che variano in mille guise la composizione, il disegno e il colorito del quadro.

Differenze, intendiamoci bene, non mica di forma ma di sostanza, che mutano addirittura l'indirizzo psicologico, e accrescono l'importanza morale e la vaghezza artistica del lavoro.

A' tempi del babbo Goldoni quella schietta

ma superficiale riproduzione de' costumi di provincia, quel trionfo della grazia e della virtù *veneziana* sulla goffaggine e sulla gretteria *genovese*, quella pittura d'un solo aspetto nel carattere dei personaggi, d'un solo atteggiamento nello sviluppo d'una passione, bastavano alla fortuna d'una commedia. Oggi non bastano più. Le consuetudini del vivere sociale hanno campo più vasto e meno esclusivo; noi cerchiamo al teatro caratteri più completi, passioni più generali, situazioni più varie, affetti più comuni alla gran massa degli spettatori.

Per giustificare l'improvviso cambiamento delle nostre *Rosaure,* non è più sufficiente il bel garbo e il volto vermiglio dei nostri *Florindi: sono le virtù maschie e generose che vincono la battaglia dell'amore nelle anime oneste ed altere,* ed ecco mutato il carattere alla passione, indotto l'elemento nuovo nel dramma, elevata la dignità della donna, e trasformato *Rosaura* in *Maria* e *Florindo* in *Demetrio* e *Lelio* in *Piero*. Non è più il capriccio non è più la civetteria che mena l'intrigo e governa l'azione, è l'esplicazione d'un sentimento umano, è lo sviluppo d'una passione sociale, è la vita, è la verità che invadono la scena, e ne scacciano la convenzione e l'assurdo.

Goldoni avea dato una spinta gagliarda a cotesta trasformazione, ma per quanto egli corresse molto innanzi al suo tempo colla meravigliosa divinazione dell'ingegno, era pur sempre trattenuto da mille pastoie che nessuna forza umana valeva ancora a sgombrare. Se in molte delle sue commedie egli si mostrò vero ed ardito precursore dell'evo moderno, in altre rimase a mezza via, trattenuto dai pregiudizi o dagli errori dell'epoca in cui viveva, e la necessità di accattarsi il favore del pubblico, e il dovere di non tradire gli interessi dell'impresa

rio, e l'impossibilità di precorrere cento anni innanzi alle sorti del teatro drammatico, gli strapparono delle concessioni e gli persuasero delle debolezze ch'ei non dissimula punto e non tace nelle sue *Memorie*.

Metto pegno che s'ei vivesse oggidì farebbe una risata sul viso a quel goffo baccalare che accusasse Ferrari di plagio per aver tolto a rinnovare la favola del *Vero amico;* tale e quale come lo muoverebbe a riso colui che simile accusa lanciasse contro il suo *Adulatore* perchè imitato da quello di Gian Giacomo Rousseau. Il poeta francese — scrive Goldoni nelle sue *Memorie* — trattò cotesto argomento da quel gran filosofo ch'egli era, io lo trattai da autor comico; Rousseau fece una dissertazione, io una commedia; lasciai nella favola quanto bastava ad *inspirare orrore per il vizioso,* ma aggiunsi di mio i modi di *ravvivare la rappresentanza* con festosi episodi e spiritosi concetti. L'opera era dunque nuova, e l'accusa d'averla rubata al suo legittimo proprietario non valeva neanco la pena d'una seria confutazione.

Nè di una confutazione seria mi par degno quello scrittore della *Gazzetta del Popolo* che asserisce oggi avere Paolo Ferrari *rifatto* tale e quale il *Vero amico* di Goldoni, *vestendolo delle forme del linguaggio moderno e aggiungendovi di suo le obbligazioni ecclesiastiche; nell'intento di accaparrarsi, così per sorpresa, sei o sette piene in teatro con incassi favolosi.*

Creare nuovi caratteri, modificare gli antichi, mutare la condotta e l'intreccio, indurre nuovi elementi nella favola, segnare più largo confine allo sviluppo delle passioni, accrescere l'interesse, elevare lo stile, annodare in diversa guisa i fili dell'intrigo e scioglierli in modo conveniente e razionale, nel vocabolario di quel cronista si chiama *aggiungere le obbli-*

gazioni ecclesiastiche? Ebbene, è da deplorarsi che nelle commedie moderne, nate morte o morte subito dopo la nascita, composte a mosaico e a tarsia a furia di pezzi rubacchiati qua e là fra le ciarpe dei teatri stranieri, balbettanti un idioma bastardo e briaco, ululanti di passioni incomposte e sbrigliate, inette e presuntuose, ridicole e saccenti, sgrammaticate e pedantesche, astruse nel concetto, zoppicanti nella forma, sconclusionate nella catastrofe, è da deplorarsi, dico, che le *obbligazioni ecclesiastiche* ci sieno aggiunte tanto di rado; ma c'è da consolarsi pensando quante rare volte a cotesti peregrini frutti dell'ingegno comico d'oggidì accada la fortuna di *accaparrarsi sei o sette piene in teatro con incassi* sapientemente ed elegantemente chiamati *favolosi.*

Oh! che fortuna se alle vecchie critiche rimesse a nuovo, se ai ragionamenti usati che mostrano la corda del feticismo da tutte le cuciture, se alle logiche sgangherate, alle invidie impotenti, alle bizze mal confessabili, qualcuno aggiungesse un po' di rinforzo di *obbligazioni ecclesiastiche* alla maniera di Paolo Ferrari!...

Non si vedrebbe allora con quattro righe sibilline, con un periodetto sciorinato a mo' di fatidico responso e di oracolo, condannato senza discussione e senza ragionamento un lavoro serio e coscienzioso; nè si lamenterebbe sorpresa la buona fede dei lettori colla pubblicazione di un'analisi del *Vero Amico* di Goldoni senza riscontro dell'analisi di *Amici e Rivali* di Ferrari; nè muoverebbero a sdegno in teatro, in mezzo alla folla del pubblico plaudente, i capannelli degli oppositori sistematici, congiurati ai danni d'uno scrittore che può far loro da maestro, e d'un'opera che è degna del favore universale.

Il cronista della *Gazzetta del Popolo* ha torto di ostinarsi a sostenere un paradosso, e co-

testo torto è tanto più imperdonabile e tanto meno degno di scusa, quanto maggiore è il pericolo che della sua ostinazione si giovino, ad argomento delle loro mene tenebrose, le meschine invidiuzze, le gonfie nullità, gli sdegni volgari, le basse gelosie d'una masnada di autoruzzi da dozzina, che vengono in teatro col peso sullo stomaco di qualche fiasco vicino o lontano, passato o avvenire, e che si studiano di rimettere in circolazione i fischi, portati a casa altre volte, scappando via dalla porticina segreta del palcoscenico.

Questa turba di autori fischiati che si provano a rifischiare le produzioni dei colleghi applauditi, s'ingrossa ogni giorno per modo, e piglia così burbanzosamente il suo posto in platea, che finiremo coll'aver bisogno d'una parola nuova per designare cotesti eterni malcontenti, non altrimenti indicabili oggi che con una lunga circonlocuzione.

Se li chiamassimo la tribù de' *rifischioni*!...

* * *

da *La Nazione*

Firenze, 28 *settembre* 1874.

Caro Yorick,

Ti ringrazio di avere nella tua Appendice accennato alla cagione per cui, pure facendo sapere a tutti quanti gli amici e conoscenti miei di Milano e Firenze che la commedia *Amici e Rivali* m'era stata inspirata dal *Vero Amico* di Goldoni, non mi parve dignitoso dichiararlo nei *Manifesti*. Lo feci per l'*Amore senza stima* perchè il modello Goldoniano vi era quasi per intero rispettato nell'orditura; ma nel caso presente la trasformazione era così sostanziale ch'io non avrei potuto citare l'origine del mio lavoro da una commedia di Goldoni senza essere giustamente accusato di avere voluto coprire l'opera mia coll'autorità del gran maestro, e imporre al pubblico il buon ac-

coglimento agli *Amici e Rivali*, per riverenza al *Vero Amico*. Del resto io non dimando che una cosa ai critici onesti e discreti: facciano come te, leggano il *Vero Amico* — poi giudichino. — Ho detto che lo chieggo agli onesti e discreti; perchè di quegli altri tu sai bene che non me ne importa proprio nulla.

Una stretta di mano dal

Tuo

Paolo Ferrari

La polemica a mosca cieca

12 Ottobre 1874.

Vi presento una mezza dozzina di persone che non hanno nome.

Non mi guardate, vi prego, leggitori cortesi, con quegli occhi di basilisco, e rasserenate per carità quella faccia rannuvolata dello sdegno. Non si tratta di farvi fare delle conoscenze... oh!... ma vi pare!... Sono troppo bene educato per permettermi una simile infrazione alle regole del galateo, e non vorrei per tutto l'oro del mondo meritare il rimprovero d'aver introdotto in così onesta e garbata compagnia certe figure non altrimenti designabili che con un aggettivo qualificativo... e anco non de' più puliti.

Si tratta semplicemente di mostrarvi — da lontano — qualche individuo della grande specie degli scrittori di lettere anonime, di quegli infaticati cultori della calligrafia clandestina che si servono della corrispondenza epistolare come d'un immondezzaio dove è lecito scaricare, di notte, tutte le spazzature della bile e tutte le sudicerie pestilenziali dell'invidia.

Durante tutto il corso dell'anno è raro il giorno ch'io non riceva almeno una lettera ano-

nima, sfogo innocente di qualche sordo rancore, di qualche bizza vergognosa, che scoppia in contumelie, disonoranti il vergine candore d'un foglio di carta, come un foroncolo venuto a suppurazione sbuzza finalmente dalla pellicina corrotta, e macchia di sozza tabe e di sangue le pieghe della camicia di bucato. V'ha chi getta via senza leggerli cotesti documenti della maligna pusillanimità d'un nemico vigliacco. Così fa chi teme di commuoversi alla lettura, chi ha la pelle delicata e facile alle ferite.

Io invece me ne vado in brodo di giuggiole scorrendo coll'occhio le pagine scarabocchiate da' miei compagni anonimi corrispondenti. Prima di tutto ci provo un certo orgoglio che mi fa bene alla salute dell'anima. Ecco qua — dico tra me — ecco qua un altro nemico che confessa implicitamente di tremare dalla paura, il più ignobile e basso di tutti i sentimenti umani; ecco qua uno che mi vuol male, e che si vergogna come un ladro a farlo sapere; ecco qua un avversario che riconosce come qualmente il suo nome solo basterebbe a screditare un'opinione e a insudiciare un partito. C'è dunque di sicuro, fra me e lui, almeno questa bellissima differenza che il mio giudizio acquista autorità per la mia firma e il giudizio dell'anonimo ci scapiterebbe un tanto di decenza per la sua. Fatto il calcolo della probabilità, c'è da scommettere ch'io non ho anonimi avversari se non fra la turba della gente di cui una persona ammodo non si giova.

Poi mi conforta il pensiero ch'io son pur riuscito, alla meglio, a farmi un pubblico di lettori cortesi, e che il mio nemico ha rinunziato di certo a fare altrettanto per conto proprio. Ei non trova più un cane che lo stia a sentire, non raccapezza più un foglio di carta straccia dove gli sia data balia di stampare la sua prosa, non ha più un compagno, per

grullo e sfaccendato che sia, che acconsenta a porgere orecchio al turpiloquio della sua conversazione sgrammaticata; e s'è ridotto a scrivere in solitudine, tremando che occhio umano lo scopra nel compiacimento di quella stomachevole faccenda.

E bisogna vederli, codesti schermidori della penna d'oca che van duellando prudentemente a tanti chilometri di distanza, bisogna vederli, infelici, con che trepida cura si affannano a contraffare il carattere, a tormentare le lettere dell'alfabeto, e contorcere le aste e gli svolazzi, per paura che la forma tradisca la mano!... Uno vi scrive sdraiando tutti i segni calligrafici alla rovescia, come se lo spavento impedisse loro di pigliare il solito pendìo; un altro preferisce lo stampatello, per procurarsi l'illusione di aver finalmente trovato un editore; un terzo si decide pel *gotico*, e moltissimi poi per il *bastardo*. Quattro quinti, a dir poco, delle lettere anonime hanno il *bastardo* su tutte le faccie, e ci sta ch'è un piacere a vederlo!

Poveri e derelitti scombiccheratori d'epistole, cui rimane soltanto il pudore di non segnare a piè di pagina il nome portato, Dio sa in che modo, da babbo e mamma per tanti anni di vita!... Chi potrebbe ridire quanto veleno ci volle a guastarvi il sangue, di quanto aceto e di quanto fiele doveste essere abbeverati per ridurvi la lingua aspra e sanguinolenta a quel modo; quanti ardori impotenti, quante concupiscenze insoddisfatte, quanti tentativi falliti, quante ambizioni deluse, quante gelosie, quante ire, quanti fischi, quanti digiuni, quante miserie furono necessarie per trasformare in un *letterato* anonimo colui che forse era nato per essere un buon calzolaio, un ottimo contadino o un eccellente friggitore.

Ah! date retta a me; firmate pure le vostre

lettere, tanto a ogni modo elle rimangono anonime più di prima!... Chi volete che vi conosca, chi temete che vi venga a cercare, chi avete paura che si rammenti d'avervi fischiato, scorbacchiato, e cacciato via qualche anno, qualche mese o qualche giorno fa?... Lo stato civile non piglia nota degli aborti, la repubblica letteraria non serba memoria dei defunti per anemia, per rachitide intellettuale, per tubercolosi poetica. Firmate pure le vostre lettere. Alla luce del sole c'è posto per tutti gl'imbecilli, per tutti gl'inetti, per tutti i deboli rabbiosi; c'è una siepe per tutte le tarantole, un muro a secco per tutti gli scorpioni, un pantano per tutte le ranocchie e una pozzanghera per tutti i rospi!

E se non volete firmare, tirate pur via a mandarmi un diluvio di lettere cieche, col bello stile che caratterizza la letteratura sotterranea, la critica delle fogne, e la dialettica degli scaricatoi; ditemi a vostro bell'agio tutte le insolenze di cui avete fatto collezione ne' trivi e nelle bettole, e lasciatemi il vanto di ridere delle vostre convulsioni epilettiche, e di sfidarvi ad uscire, fosse pure per una volta sola, dall'oscuro nascondiglio dove andate a rifugiare la faccia pallida e smorta. Morirete scrittori di lettere anonime, e le vostre opere complete non basteranno neppure a servir di camicia al pesce fritto o alle aringhe affumicate.

Questo sproloquio, tirato giù senza tanti complimenti, serva di risposta alla infinita schiera de' corrispondenti senza nome che mi hanno indirizzato le loro risibili maledizioni pe' miei due articoli a proposito della nuova commedia di Paolo Ferrari. Pare impossibile come certa gente si rassegni tanto malvolentieri alla bella fortuna toccata agli *Amici e Rivali!* Si direbbe che l'Autore del *Ridicolo* abbia rubato gli applausi a tutti i com-

mediografi fischiati dell'universo,e che ci abbia proprio colpa lui se il pubblico non vuol più saper nulla de' fatti loro.

E se la pigliano con me che ho il torto grave di non dir male d'un lavoro applaudito da tre o quattromila spettatori, e di non caricare di vituperi un autore che sa scrivere, per consolazione dei critici che non sanno leggere!

C'è un anonimo che mi parla col *noi,* come i sovrani per la grazia di Dio — (deve essere qualche giornalista licenziato per furto domestico di sgrammaticature) — il quale sentenzia a muso duro: Noi non vogliamo più commedie di lombardi, di napoletani, e di modenesi, e le *fiscieremo* (proprio fiscieremo tal e quale), tutte le volte che ce le daranno sulla scena.

Noi chi?... Quali *noi*?... Non già spettatori dell'Arena Nazionale cui basta il nome dell'autore modenese per affollarsi quattro sere di seguito in quel *recipiente* di teatro. Non già tutti quelli che applaudirono *Amici e Rivali* dopo aver *fisciato* quindici nuovi lavori in venti giorni!... Forse *noi* gl'incogniti *noi* che non frequentiamo le platee, *noi* che ci raduniamo in capannelli all'osteria, e ci mangiamo il core, bevendoci su un bicchiere di pipiona, quando la giustizia del pubblico dà torto alle nostre malnate antipatie!... E allora perchè non venite a teatro, perchè non vi provate a disapprovare ciò che tutti lodano, perchè non pigliate la penna, la vostra brava penna *serratoia* (come i coltelli proibiti), e non schiccherate la vostra brava critica sulle colonne di qualche giornale, per ignoto, clandestino e sconosciuto che sia?...

Guardate un po' come ha fatto il signor *Anco* che sa almeno tenere la penna in mano. Ci ha ripensato sopra una quindicina di giorni, e poi è andato a cercare il *Corriere Ita-*

liano, per dir la sua sopra un foglio stampato che avesse su per giù l'apparenza di giornale. Con lui è lecito discutere... e discutiamo se non vi dispiace.

Il signor *Anco,* assistendo alla rappresentazione, rimase persuaso che gli applausi fragorosi e le chiamate al proscenio dimostravano come il pubblico fiorentino non trovasse *meriti straordinari* nella commedia dell'amico Paolo. E' una logica tutta sua, ma ognuno è padrone di scegliersi la logica come gli pare!

Ora il signor *Anco* non sa decidersi a gabellare per buona un'opera drammatica s'ella non presenta addirittura de' *meriti straordinari.* Vedete che cosa vuol dire essersi avvezzato male, e aver preso gusto a que' modelli di perfezione straordinaria che sono i drammi moderni di fabbrica nostrale!... I meriti ordinari non bastano più; l'opera nuova ha da essere un miracolo addirittura, o guai al povero autore.

Gli è per questo che il signor *Anco* non *divide le dichiarazioni* de' critici più benevoli alla commedia di Ferrari... e fa bene. *Dividere* una dichiarazione è sempre un'operazione di bassa chirurgia estremamente pericolosa, e magari riuscisse a bene, non si sa mai dove si vada a parare con quelle due mezze dichiarazioni per le mani!... C'è da perderne una metà per la strada, e allora addio fave!...

Più savio consiglio parve al signor *Anco* mettersi attorno a fare una critica di quel lavoro senza meriti straordinari; e, per cominciare dal principio, rifiutò di *andare ampiamente dichiarando ai lettori l'argomento della commedia* e protestò *di passarci sopra addirittura,* visto che *è cosa vecchia,* nota notissima a tutti quelli che si dilettano di *produzioni nuove.* Il ragionamento mi pare un tantino sciancato e bisognoso d'una seria cu-

ra ortopedica; ma il metodo di critica è meraviglioso... tanto più meraviglioso quanto più apparisce completo nei paragrafi seguenti dove quell'*Anco* si manifesta deciso *di non fermarsi a stabilire dei confronti precisi fra le varie scene goldoniane e quelle di Ferrari, fra gli espedienti dell'uno e gli accorgimenti dell'altro,* e tutto questo per dimostrare come l'argomento su cui *si passa sopra* si trovi nel *Vero amico* di Goldoni e ci si trovi *da cima a fondo, tale e quale, come appunto è stato preso, copiato e svolto dal cav. Paolo Ferrari.*

La critica fatta a cotesto modo è la cosa più facile e più comoda di questo mondo. Si dà per dimostrata la tesi che si vuol dimostrare, si capovolge il teorema, si pianta nelle premesse quello che avrebbe a trovar posto nella illazione e il sillogismo suona presso a poco così: La commedia di Ferrari è copiata dalla commedia di Goldoni; ma chi copia da Goldoni è un copiatore di Goldoni, dunque Ferrari ha copiato Goldoni.

E' un sillogismo *in pecoribus* come diceva Rabelais.

Per giungere a cotesto resultato il signor *Anco* sciorina dei ragionamenti che sono proprio pieni zeppi di *meriti straordinarii. Ferrari,* egli dice, *non ha fatto altro che cambiare i nomi dei personaggi, fatica molto leggiera, e aggiungervi il signor Neboli, che non è un personaggio interessante, ma che gli giova per le modificazioni introdotte nel lavoro di Goldoni.* Vorrei un po' vedere a quale dei moderni commediografi riuscirebbe introdurre nella favola di una commedia goldoniana un personaggio nuovo, per modo ch'ei riuscisse strettamente legato alla favola e all'intreccio e inducesse per conto suo tre o quattro nuove situazioni nella condotta del lavoro, e sarei poi curioso di conoscere quel critico che

ha il coraggio di chiamare *personaggio non interessante, un personaggio che giova alle modificazioni introdotte* nel complesso della commedia!...

Una delle *modificazioni* che non vanno a genio al signor *Anco* è il cambiamento *della vecchia, ma perfetta e precisa figura dell'avaro* Ottavio, *nella figura del conte Gregorio*. Ohimè!... Quella perfetta e precisa figura dell'avaro *Ottavio* non è che una copia goldoniana, sbiadita assai e nebulosa e molto imperfetta, dell'antico avaro *Arpagone* di Plauto e di Terenzio, e bisogna proprio non aver letto nulla di nulla, nè veduto niente di niente, per iscambiare cotesta copia in un preciso originale!

Ma dove il signor *Anco* raggiunge, a senso mio, il lirismo dell'ingenuità, è la dove esclama, gonfiandosi le gote: *E del resto, se avesse scritto ai tempi di Goldoni, crede il cav. Ferrari che le sue figure moderne sarebbero state allora meglio applaudite di quelle vecchie del Goldoni?...*

O tre e quattro volte inzuccheratissimo mio signor *Anco*! Il vostro *Se* meriterebbe d'essere imbalsamato col metodo del professore Gorini, messo sotto una campana di cristallo, e conservato nel Museo di Fisica e Storia Naturale insieme a tutti gli altri funghi più o meno criptogamici della vasta collezione. Certo *se* Ferrari avesse scritto a' tempi di Goldoni avrebbe dovuto mettere in scena figure e caratteri contemporanei, intreccio e favola adattati a costumi dell'epoca e del paese, ma perchè scrive per i suoi propri tempi, e scappa fuori la bagatella di centoventiquattro anni dopo, è obbligato a trasformare le figure vecchie in figure moderne, la vecchia favola nella favola nuova. Il che vuol dire che i personaggi e l'intreccio della commedia di Ferrari non sarebbero stati buoni

a nulla a' tempi di Goldoni, come l'intreccio e i personaggi del *Vero Amico* di Goldoni non sarebbero buoni a niente ai tempi di Ferrari.

E se tutte coteste belle cose, che furono applauditissime testè, non avrebbero incontrato sì bella fortuna centoventiquattro anni indietro, questo vale appunto a dimostrare che la commedia *Amici e Rivali* ha la più fresca, la più giovane, e la più spiccata e vaga fisionomia moderna, ch'ella è tutta attuale e tutta nostra, e che le modificazioni introdotte nella vecchia favola sono tali da procacciare alla nuova un carattere patentissimo di vera originalità.

Capirei — malamente, lo confesso — che si facesse rimprovero a un autor di teatro di scrivere per i posteri; ma è la prima volta in vita mia che sento accusare qualcuno di non scrivere per gli antenati!...

Su, coraggio, commediografi novellini, date mano alla penna, secondo i pietosi suggerimenti del critico, e fateci delle commedie e dei dramma degni d'essere applauditi dagli abitatori delle colonie lacustri, dagl'indigeni delle terremare, dai pubblici dell'età della pietra!... E il Signore misericordioso vi liberi dalle sassate e dalle buccie di cocomero antidiluviano!...

E adesso dovrei dire altre quattro parole e quel *dottor Franchezza, vecchio associato* dello stesso *Corriere Italiano,* che stampa su quelle colonne una lettera piena di *si dice.*

Nè *vecchio,* nè *associato,* nè *dottore* quel corrispondente che scrive *eccettera* con due *t* ...e s'impegola nella sintassi come un merlo nella pania!... I suoi *si dice* sono l'eco della parola d'un giovane che non legge ma compita i giornali, e che si firma *dottore* per veder se gli riesce di passar da maestro, dopo che s' è accorto di non esser buono a far da scolaro.

I *dottori* che ripetono i *si dice,* fra noi altri fiorentini si chiamano semplicemente pappagalli.

La lettera di costui (che si appiccica il nomignolo di *Franchezza* per mettere in chiaro quanto grande differenza ha da correre fra il pseudomino stampato e il nome taciuto), è di quelle che vincono alla prova le lettere cieche, e nascondono men confessabili intendimenti.

Ei riferisce d'avere udito, giorni sono, vociferare in un crocchio di conoscenti, che le mie *lunghe eterne e ponderose appendici* in lode della commedia di Ferrari, *non avessero altra ragione, altro movente che il proposito di preparare l'opinione pubblica, con spigliata e audace franchezza, ad accogliere con profondo ossequio il giudizio della Commissione,* la quale *si dice disposta ad aggiudicare il premio governativo* alla commedia *Amici e Rivali.* E riferisce ancora che le *ponderose* appendici (quelle della *spigliata franchezza*), si designavano come *inspirate dalle compiacenti e affettuose reciproche* (!?) *sollecitudini di buoni amici.*

Tutto questo è semplicemente grullo, falso, e indegno della Commissione, e di me, e degli amici miei e di Paolo Ferrari; e, se tali cose *si dissero* veramente, chi le spacciò per il primo è un volgarissimo e poco furbo propalatore di frottole. Ormai da troppi anni ho l'onore di scrivere le mie *Rassegne drammatiche* in un giornale onesto e rispettato, e se alcuno mi appose vizio o mi lanciò rimprovero fu d'esser soverchiamente severo, e pronto a sacrificare un amico ad un frizzo, o inchinevole a sostenere un po' aspramente la mia opinione, ma nessuno mi accusò mai di servire a verun partito, nè di cedere a veruna (per quanto *reciproca*!...) *sollecitudine.*

Chi dice e chi ripete cosifatti strafalcioni non ha altra probabilità che di farsi rider sul muso.

Ma il veleno della lettera è tutto nella coda. *Una delle condizioni essenziali del concorso* — sta scritto — *è che il lavoro da premiare sia originale, e la commedia* Amici e Rivali... *è copiata e non è che una copia poco felicemente condotta. Questo riflesso mi persuade* — seguita il corrispondente — *che le onorevoli persone che fanno parte della Commissione non vorranno mai cadere in così grave errore di premiare un lavoro copiato.... Guai alla Commissione se cadesse in così madornale sproposito!* (1).

Altro che *si dice!* Qui è proprio il burattinaio *persuaso* da un *riflesso,* che mette fuori la mano dall'alto del castello e mostra da quali dita son mossi i suoi burattini.

Si vuole preoccupare il giudizio della Commissione, e tre mesi innanzi che il concorso sia chiuso si tenta escludere dalla gara l'unica commedia finora applaudita! La *macchinetta* sarebbe montata con una certa furberia se quel *Guai!* così grottescamente coviellesco non ne sciupasse tutti i congegni. Quel *guai!* fa ridere... e chi ride è già disarmato.

E chi è cotesto Nettuno sgangherato che salta su a gridare il *Quos ego?* Chi lo conosce, come si chiama, che autorità si ritrova, che fede merita, dove piglia il fiato che gli gonfia le gote?... Se sa si drammatica come d'ortografia, le sue sentenze sulla commedia di Ferrari hanno da avere un gran peso!

Rimandatelo a casa, il signor *dottore,* e cantategli dietro, a guisa di scampanata, la *coda* del celebre sonetto del Lasca:

---

(1) La Commedia *Amici e Rivali* rimase fuori concorso. Vedi: Costetti, Il Teatro Italiano nel 1800 - pag. 480.

Io ti dico in sostanza:
Che, dove della lingua hai ragionato,
Tu non intendi fiato, fiato, fiato;
E dove hai emendato
O ricorretto, o levato, o aggiunto,
Tu non intendi punto, punto, punto;
E dove hai preso assunto
Di giudicar, tu sembri il Carafulla,
E non intendi nulla, nulla, nulla;
Trovategli la culla,
La pappa, il bombo, la ciccia e 'l confetto,
Fasciatel bene e mettetelo a letto...

E felicenotte signoria!...

Il Vero Amico

Commedia in 3 atti di Carlo Goldoni (1)

19 Ottobre 1774.

Sabato sera, al teatro delle Logge, andò in scena la commedia di Goldoni intitolata *Il Vero Amico,* quella onde mossero contro Paolo Ferrari le accuse e le ire delle due settimane passate. Bisognò pur persuadersi, innanzi alle evidenze dei fatti e all'innegabile realtà delle cose, che il commediografo moderno, lavorando sul fondo comune e sull'argomento già sfruttato dal teatro spagnuolo e dalla scena goldoniana, avea mutato la condotta dell'intreccio, cambiato il concetto dell'opera, il disegno dei caratteri, la simmetria delle situazioni e lo sviluppo della catastrofe.

Nel primo atto, quello dell'esposizione, le somiglianze apparvero tutte, chiare, evidenti, lampanti, quali Paolo Ferrari le accennò prima della rappresentazione, e le confermò nella sua lettera. Negli altri due scapparono fuori le differenze enormi che intercedono fra

(1) Compagcia diretta da Giuseppe Pietriboni.

le due produzioni. Si rise, si applaudì alla bellezza di certe scene, alla semplicità di certi espedienti, alla grazia di certi artifizi, ma il secondo atto passò in silenzio, e alla fine del terzo ci volle tutto il rispetto al gran nome di Goldoni per far sì che gli applausi vincessero le disapprovazioni. L'interesse del pubblico si volse tutto alle scene dell'avaro *Ottavio,* e quel carattere tolto di sana pianta alla commedia di *Plauto* usurpò il primo posto nella favola goldoniana, presa a prestito da *Tirso de Molina* e ridotta alla moda italiana del 1750 con quel medesimo artificio di creazione con cui la commedia del 1750 fu trasformata dal Ferrari nella nuova produzione de' tempi nostri.

Dimodochè, a sipario calato, la discussione mutò natura e indirizzo. Si instituirono confronti sul merito relativo de' due lavori, sul valore estetico delle innovazioni introdotte da Paolo Ferrari nella commedia goldoniana, e mentre alcuni davano il vanto a quella su questa, altri accordavano il primato a questa su quella.

Sterile discussione per ciò che riguarda la fortuna delle due opere sul campo della scena moderna, ma utilissima e feconda e accettabile da avversari di buona fede per ciò che si riferisce alla ragione de' tempi e all'indirizzo della letteratura drammatica nel secolo passato e nel presente. Posta a cotesto modo la discussione può farsi e si farà, quando l'occasione si presenti.

26 Ottobre 1874.

Così ha da essere e così sia! Ormai non è più tempo di tirarsi indietro. Bisogna fare a cattiva fortuna buon viso, chiedere umilmente perdono al rispettabile pubblico, e infliggere ai leggitori cortesi — benchè puri d'ogni peccato — la penitenza d'una quarta ras-

segna drammatica sull'argomento venuto in moda la settimana passata.

Meno male che la fatica mia, e la benevola attenzione di chi mi legge, non saranno poi tutte gettate al vento. Abbiamo — grazie alla misericordia di Dio e al senno del signor Pietriboni — otto giorni di riposo, di libertà, di vacanza; le novità non ci incatenano alla gleba della cronaca quotidiana; possiamo permetterci il lusso d'un po' di discussione senza paura di dar noia ad anima viva e dacchè in fondo in fondo si tratta di Goldoni e di Ferrari, della scuola drammatica antica e della moderna, delle cocciutaggini della critica e del gusto del pubblico, la discussione promette di riuscire meno oziosa, meno vana, e meno inutile di quel che paia a prima vista.

La necessità di ritornar sopra a un argomento già più volte e assai largamente trattato, nasce da una replica di quel signor *Anco* del *Corriere Italiano*, di quel critico di fresca data, che affibbiatasi testè intorno alle reni una giornèa d'Aristarco nuova nuova e uscita pur ora dalle mani del sartore, va fantasticando d'esser diventato ad un tratto qualche gran baccalare, e così pian pianino, a comodo de' suoi propri apoftegmi e a benefizio della sua fama neonata, si diverte a cambiarci le carte in mano e a capovolgere addirittura le condizioni originarie del piato.

A sentir lui, il povero Yorick combatte per una causa già persa, si arrabatta a sostenere un paradosso contro cui protesta il buon senso del pubblico tutto intero, e, pigliando le difese della nuova commedia di Paolo Ferrari, egli rimane isolato, bandito dalla compagnia della gente che sa quattr'acche di letteratura e di teatro, unico campione d'un giudizio non consentito dall'universale:

Orazio sol contro Toscana tutta!...

Vedete un po' che superbia, che tracotanza, che presunzione di vecchiaccio imbizzarrito!... E com'è naturale, e com'è ragionevole che i monellucci usciti ieri da scuola... e quelli che farebbero una cosa santa se incominciassero a andarci domani... scappin fuori a dargli la baia, e lo segnino a dito per quel protervo saccente ch'egli è, incaponito ad imporre al pubblico le sue torte opinioni, mentre il pubblico sagramenta che non ne vuol sapere una maledetta?...

Orazio sol contro Toscana tutta!...

Però, nel caso nostro, cotesto celebre verso, citato così a proposito da quel dolcissimo signor *Anco,* ha un significato veramente curioso. *Orazio solo* non è già quell'individuo spicciolo e senza nessuna importanza che firma col nome di Yorick le appendici del giornale *La Nazione;* Orazio si chiama legione; Orazio è tutto intero il pubblico fiorentino che per quattro sere consecutive accalcato, affollato, stipato nella platea dell'Arena Nazionale salutò con lunghi e fragorosi applausi la nuova commedia e il suo lodatissimo autore; Orazio ha cinquemila teste e diecimila mani; Orazio è la moltitudine unanime che sentenziò senz'appello eccellente il lavoro, e degno d'altissimo encomio lo scrittore modenese. E la *Toscana tutta* è compendiata, contenuta virtualmente e rappresentata da quell'unica splendida personalità che è il signor *Anco,* quintessenza di Toscanità, microcosmo di critica, intelligenza vastissima, e suprema che riunisce ed amalgama tutte le intelligenze piccine piccine d'una provincia che non è fra le men colte e le meno gentili d'Italia nostra! Quando Yorick — per caso — si trova d'accordo col pubblico fiorentino, quando traduce in frasi stampate l'opinione comune a lui e ad altre cinquemila persone per bene, al-

lora egli fa la figura d'*Orazio solo,* un guercio che si dimena a capo d'un ponte, uno zero che si assottiglia e si allunga per parere un'unità! In quella vece il signor *Anco,* quando si trova in discordia con Yorick e con tutto il pubblico che la pensa come Yorick, allora ei si gonfia, si stende, si allarga e piglia le proporzioni della *Toscana tutta*... sette mila miglia quadrate a un bel circa!...

E non mi dite ch'io scherzo, ch'io volgo in ridicolo una cosa seria.

Fino a tutt'oggi la situazione vera delle parti contendenti è esattamente questa e non altra. Da un lato una folla di spettatori che ha applaudito *Amici e Rivali* e con essi loro il vostro umilissimo servo che ha cercato di farsi interprete di codesto favorevole giudizio; dall'altro lato il signor *Anco,* e nessuno con lui che dice male del lavoro e si arroga il diritto di spiegare a modo suo perfino i segni di approvazione dell'uditorio. Gli applausi — egli dice — gli applausi ripetuti per quattro sere una dopo l'altra all'Arena Nazionale, erano soltanto applausi di simpatia per l'autore, una cosa tutta personale, in cui il merito del lavoro non c'entra per nulla! E chi gli ha dato il diritto di prendere la parola in nome e per conto della *Toscana tutta,* donde desume costui l'autorità che si usurpa, dove la va a pescare quell'aria cattedratica, quel tuono sufficiente, quella fraseologia da legislatore?... Chi è egli mai questo sibillone che detta oracoli dal tripode del *Corriere italiano,* e insegna a Paolo Ferrari come si facciano le buone commedie, e impone al pubblico fiorentino una nuova maniera di applauso per approvarle? E' egli un frequentatore assiduo del teatro, uno studioso di letteratura drammatica, un filosofo, un pensatore, un maestro capace almeno d'insegnare l'*abbiccì* agli alunni delle scuole elementari?

Curioso fenomeno psicologico che si verifica troppo spesso in Italia ai tempi che corrono! Andate a barattar quattro chiacchiere col portinaio d'un ministero purchessia, e dopo cinque minuti di conversazione il dabben uomo vi parlerà come se egli solo componesse tutto intero il consiglio della Corona, anzi tutta intera la nazione addirittura, e vi dirà *noi* accennando al governo, e sempre *noi* alludendo ai ventisette milioni di cittadini!

E ce n'è un altro, dei fenomeni, più curioso ancora! Il signor *Anco* mi detta leggi perfino nella maniera di discutere, pretende ch'io argomenti a comodo suo, ch'io scriva in modo diverso dal mio stile di tutti i giorni. Parlando con lui io debbo adoperare lo stile delle feste.... non mi concede licenza di oltrepassare certi limiti, non mi permette d'avere un po' di spirito, visto che, secondo lui, in certe questioni lo spirito non ci deve entrare e guasta il ragionamento.

Debbo convenire che, per questa volta almeno, il signor *Anco* mi dà il precetto e l'esempio, e la sua replica è ben la cosa meno spiritosa del mondo; ma tant'è io mi ostino a tirare innanzi per la mia strada, magari a rischio di meritarmi un cattivo punto dal signor maestro. Se mai i cinquemila spettatori che applaudirono la commedia di Ferrari trovassero degne di benigno compatimento anche le mie appendici che ne dicono bene, il critico del *Corriere Italiano* sarà sempre a tempo a sentenziare che siamo tutti una manica di cretini, e che per ottener lode e fama in questa valle di lagrime bisogna celebrare, collo stile più noioso, più pesante, più spugnoso e più soporifero, la commedia più fischiata che mai apparisse sulle scene.

Poffar del mondo!... Voi, signor *Anco,* unico e solo, scappate fuori come uno spauracchio da una tabacchiera, per contradire al sen-

timento di tutti, affastellate cento scerpelloni in tre colonne, fate la rota come un tacchino innanzi allo specchio: voi sconosciuto mettete alla berlina il più noto e il più lodato commediografo d'Italia; voi spicciolo e pusillo mostrate le pugna a una moltitudine di cinquemila spettatori intelligenti e garbati, voi vi rizzate in punta di piedi per arrivare appena agli stinchi di Paolo Ferrari.... e io v'ho da pigliare sul serio?... Ah, questa poi non me la sono punto meritata, e con vostra buona licenza tiro via a ridere secondo il mio solito, e me la godo anche questa volta come me la godo sempre quando veggo degli spettacoli così grotteschi e così ridanciani.

Eppure, anche ridendo, non mi credo liberato dall'obbligo di discutere e di argomentare. Discutiamo dunque e pigliamo in esame il *Vero Amico* di Carlo Goldoni.

Ella è una commedia spagnuola rifatta e accomodata all'uso italiano di centoventiquattro anni fa, ma se il grande riformatore del nostro teatro drammatico si fosse presentato innanzi ai posteri con quell'unica riduzione per tutto bagaglio, dubito molto che i posteri volessero circondare il suo nome di una sì splendida aureola di gloria. In quella produzione, che è una delle sedici tirate giù con soverchia fretta, in un anno, per mostrarsi fedele ad un impegno contratto non senza grave imprudenza, l'ingegno di Goldoni traluce soltanto qua e là in certe scene, in certe situazioni, in certi dialoghi, ma nell'insieme del lavoro apparisce più chiara la preoccupazione del tirar via, e la voglia di concedere qualche cosa alle vecchie abitudini degli attori e al gusto guasto del pubblico, per averne in compenso un po' d'indulgenza e un po' di favore. Per dir tutto in una sola parola il *Vero Amico* si avvicina piuttosto alla *commedia dell'arte* che alla commedia nuova inaugurata dal gran bab-

bo del teatro comico italiano. Quel frequentissimo cambiar di scena, quel via vai di personaggi che entrano ed escono senza far motto a un servitore purchessia, quella condotta tutta a sbalzi ed a salti, quei caratteri abbozzati meglio che disegnati, accennano all'arte antica, alla fiducia nella facoltà di improvvisare, alla conoscenza delle attitudini tutte speciali degli attori.

Rosaura, già amante e poi fidanzata di *Lelio,* s'innamora perdutamente di *Florindo,* dal quale è corrisposta con uguale affetto. Ma *Florindo,* amico sincero dello sposo, soffoca in fondo del suo cuore l'amore prepotente e delibera di sottrarsi colla fuga al pericolo d'una indegna debolezza. Però al primo colloquio che egli ha con *Rosaura,* la sua virtù è posta a duro cimento. La fanciulla, con un ardire tutto proprio delle *Pute da castello,* piglia l'iniziativa del nuovo negozio amoroso, e spiattella tale e quale una brava dichiarazione in faccia al troppo timido giovinotto. E perchè questi combatte tuttavia fra la passione e il dovere, perchè non corre a precipitarsi fra le braccia della sua bella, *Rosaura* mette in iscritto la sua dichiarazione verbale, e gli indirizza una lettera piena di dolci rimproveri e di tenere espressioni, cui *Florindo* incomincia a rispondere confessando candidamente l'invincibile affetto che lo spinge riluttante verso di lei. E qui il carattere di *Florindo* soffre una prima piegatura che lo torce e lo devia dalla linea retta. Cotesta confessione è già per sè stessa una debolezza imperdonabile, un errore di logica, un contro senso che non ha scusa. *Florindo* fugge perchè *Rosaura* non si avvegga del suo amore per lei e non ne tolga motivo a rompere le stabilite nozze con *Lelio,* e poi apre tutto intero il suo cuore alla bella infedele, e le rivela il segreto che a lei principalmente volle celare con una pronta fuga!

Beatrice, vecchia zittellona inasinita dell'avvenente veneziano, capita per caso nelle stanze di lui, vede quell'abbozzo di lettera sul tavolino, la prende, la legge, e se la mette in tasca senza tanti complimenti. E siccome ella ha avuto poco prima un lungo colloquio collo stesso *Florindo* in persona, e ha sentito dalla sua bocca ch'ei non può soffrire di vederla, così si persuade che quella appassionata dichiarazione d'amore è diretta precisamente a lei e va in estasi a questa inaspettata felicità. *Lelio* crede ciecamente alle parole della stolta *Beatrice* ed è così dolce di pasta, così grosso di cervello, che in una lunghissima conversazione fra lui, *Rosaura* e *Florindo,* mentre l'amico protesta apertamente di non aver nulla promesso alla vecchia zitella, di *non aver diretto a lei quella lettera malaugurata,* mentre la sposa manifesta con gl'impeti di geloso furore il suo affetto per l'onesto veneziano, ei non capisce nulla, non sospetta nulla, non intravede l'inganno, non concepisce l'equivoco, e rimane buacciolescamente nella persuasione di essere sempre amato dalla ragazza e fedelmente servito dall'ospite. Eppure, in quella scena, *Rosaura* ha capitolato addirittura col ritegno conveniente a ben costumata fanciulla, e *Florindo* ha dimenticato affatto i riguardi dovuti all'amicizia, e l'eroico divisamento di tacere e di fuggire!...

Vero è che *Rosaura* apparisce sempre come un'amorosetta pettegola della vecchia commedia, e mal si potrebbe conciliare col disegno d'un riformista del teatro comico quel carattere di ragazza spregiudicata che si scaraventa in braccio ai giovanotti, che fa delle dichiarazioni a voce e in iscritto, che riceve le visite senza la presenza di un terzo testimone, che dichiara al signor padre, con tanto di faccia tosta, com'ella speri, alla morte di lui, di trovarsi ricca e libera di prender marito a suo modo.

Il padre, *Ottavio*, è una novella incarnazione dell'*Arpagone* di Plauto, un avaro sordido che traduce in italiano le frasi e le scene intere dell'antico personaggio che gli servì di modello. Quel carattere è senza dubbio un carattere intero, e bello, ed umano e drammatico, ma il merito di cotesta creazione non è punto un merito della commedia goldoniana. Ottavio si finge povero, e nega alla figliuola la dote, onde *Lelio* senz'altro motivo, senza che sorga in lui nessun scrupolo di delicatezza, senza che gli accidenti indotti nell'intreccio lo pongano quasi in dovere di riprendere la sua parola, abbandona *Rosaura* e la cede a *Florindo* che si è finalmente persuaso a confessare candidamente all'amico il suo lungo amore per la ragazza, il penoso sacrifizio ch'ei volle imporre al suo cuore, l'indirizzo vero della lettera intercettata, e perfino la passione che accende *Rosaura* per lui!

Ah! se *Lelio* fosse appena appena un uomo onesto, se avesse un briciolo di dignità personale, una scintilla di generosità, un barlume di sentimento del dovere, a quella franca ed esplicita confessione che rovescia tutto l'intreccio della commedia, che modifica profondamente la posizione reciproca di tutti i personaggi, che inverte le parti e muta i caratteri, dovrebbe a sua volta prendere il partito di darsi alla fuga per assicurare la felicità dell'amico e l'avvenire della donna innamorata. Ma *Lelio* è un volgarissimo tipo di *generico* secondario, che non ha passioni, nè sentimenti, nè affetti. Quando l'astuzia di *Trappola* scopre il segreto dello scrigno di *Ottavio*, *Lelio* in presenza dell'amico che torna a sacrificarsi per lui, in presenza di *Rosaura* che non dissimula le sue preferenze per *Florindo*, che protesta di volere andare sposa all'uomo che ama e di respingere quello che non ama e da cui non si crede amata come merita, *Lelio* in-

siste per celebrare le nozze, per lucrare la dote, per profittare della nobile abnegazione d'un infelice innamorato, e si unisce per sempre a una donna che lo disprezza, che lo giudica per quel che vale, che ha dato il suo cuore ad un altro, e che gli dice in faccia di non aver per lui nessuna stima, nessun affetto, nessuna fede.

E codesta donna delirante d'amore per *Florindo,* conscia del suo dolore, ammirata della sua virtù, convinta d'aver tutte le ragioni dalla sua parte e tutti i torti dalla parte di *Lelio,* consente a porger la mano di sposa a un fidanzato così indegno di tanta fortuna, e si sacrifica ella stessa non saprei a chi nè a che cosa, dacchè lei non urge nè la virtù dell'amicizia, nè lo stimolo del dovere, nè la gara di generosità, nè il desiderio di gloria, nè l'impulso del disinteresse.

E le nozze si compiono così alla spiccia, su due piedi, in un salotto di casa, senza la presenza, senza il consenso, senza l'intervento del padre della ragazza, il quale dopo aver riempito di sè un atto intero e parecchie scene degli altri due, dopo aver attirato a sè solo i rari applausi di un pubblico composto di cento persone, sparisce addirittura dalla catastrofe, e si dilegua negli spazi immaginarii.

Questo è ciò che il signor *Anco* non si perita a chiamare un capolavoro di Goldoni, è questa la naturalezza, la spontaneità, la grazia dell'intreccio, è questo lo *scioglimento finale* che si vuol far passare per *più bello molto, e più chiaro, e più piano* dello *scioglimento* di *Amici e Rivali.*

Certo il signor *Anco* s'immagina di aver tutti dalla sua quando rovescia sul capo di Goldoni il brodo lungo delle sue lodi dogmatiche, e il minestrone de' suoi epiteti ammirativi. Ma cotesto feticismo inintelligente, cotesta adorazione del genio nei suoi difetti e nelle sue

debolezze, cotesto sentenziare senza discutere mai, cotesto affermare senz'ombra di argomentazione, non accatteranno nessuna fede a una critica superficiale e leggiera, errata nel concetto, zoppicante nella forma, dimentica di tutte le ragioni dei tempi e di tutte le condizioni dell'arte. A voler parere un evangelista della critica non basta sentenziare: quello è bello e questo è brutto, eppure questo è copiato esattamente da quello: bisogna istituire i confronti, paragonare i caratteri, studiare le epoche, confortare di ragionamenti le proposizioni e motivare i giudizi.

E sopratutto bisogna avere il pudore di non supporre secondi fini e torti intendimenti agli avversarii di buona fede. E qui, senza punta voglia di far dei giuochi di spirito che danno tanto noia al gravissimo letterato del *Corriere Italiano,* io dirò schietto e netto che non vo' concedere al primo venuto il diritto di supporre e di far supporre ch'io miri nelle mie appendici settimanali, a dare unicamente una *prova di amicizia* a questo od a quell'autore di drammatiche produzioni. Da troppo lunghi anni io scrivo quello che penso, senza studio di ambagi e di circonlocuzioni, da troppo lunghi anni io mi piglio la pena di spiegare le ragioni de' miei giudizi, torti o retti che sieno, per sentirmi tocco dalla velenosa insinuazione d'un contradittore novellino, a me ignoto e ad altrui, venuto fuori oggi soltanto a spifferare lezioni di estetica drammatica a Paolo Ferrari, al pubblico fiorentino ed a me. Per lui la folla degli spettatori che applaude una nuova commedia dà a Paolo Ferrari una *prova di simpatia,* un vecchio critico onesto, e non l'ultimo nè il più baggiano di tutti, che trova laudabile e giusto il verdetto del pubblico, dà a Paolo Ferrari una *prova d'amicizia,* ma nè l'uno nè l'altro ragionano, nessuno di loro ha senso comune, nè sentimento d'arte, nè con-

vinzione di servire la verità e la giustizia! Ci vuole, in coscienza, una bella dose di superbia, un gran patrimonio di coraggio, per isciorinarsi così a muso duro una patente di infallibilità, e per gridare l'anatema contro tante migliaia di oneste persone che non pensano come lui! Potenz'in terra, infallibilissimo signor *Anco,* voi dovete essere per certo un mostro di scienza e di esperienza, un uomo grande, una mente sovrumana!... Dovete aver fatto i capelli bianchi sui libri, e del vostro nome altisonante debbono rimbombare gli echi più remoti della repubblica letteraria!... Avete a essere un santo padre della critica, un patriarca del teatro!...

E sia pure. Mettiamo per dato e non concesso che voi nascondete sotto un pseudomino il vostro nome superlativamente glorioso per non inabissarci, noi tutti, nello splendore della vostra luce, come Giove, per misericordia de' mortali occhi di Semele, dissimulava sotto forme umane gli abbaglianti raggi della divina maestà!... Ma con tutto questo io non vi riconosco niente affatto il diritto di cercare nelle mie scritture altri fini e men nobili e santi che quelli dell'amore del vero e dell'affetto per l'arte; non vi concedo facoltà di interpretare a rovescio i giudizi del pubblico e di accusare anche lui di colpevoli debolezze e di interessate parzialità.

Sì, io mi onoro e mi vanto d'essere amico a Paolo Ferrari, ma credo d'avergli dato una *prova d'amicizia* sincera e di reverente affetto così quando ho detto male del suo *Roberto Viglius*, come quando ho detto bene de' suoi *Amici e Rivali;* credo d'essermi mostrato pieno di zelo per la sua gloria e per la sua fama così quando ho disputato lungamente con lui e contro lui in materia di critica, come quando io mi sono rispettosamente collocato al suo fianco per combattere, secondo mia possa, gli

avversari comuni. E il pubblico di Firenze, che segna tra i suoi fasti il giorno in cui primo salutò in Paolo Ferrari una delle più care speranze del teatro nazionale e una delle men bugiarde glorie della patria letteratura, sa d'avergli dato una *prova di simpatia*, così quando disapprovava il *Lion in ritiro,* come quando plaudiva l'ultima sua produzione rinnovellata da Goldoni.

Ma che parlo del pubblico di Firenze? E quello di Torino non ha egli per tre volte confermato, al suono degli applausi fragorosi, la sentenza proferita dagli spettatori dell'Arena Nazionale? E non ricevo io, in questo momento istesso, un telegramma da Bologna, firmato dal signor Vigna Dal Ferro che mi annunzia: splendido trionfo degli *Amici e Rivali;* gran folla al teatro, ventinove chiamate al proscenio, replica imminente?...

Chi è dunque, fra me e il signor *Anco* il difensore delle cause perdute, il critico paradossale, il contradittore della pubblica opinione, l'*Orazio sol contro Toscana tutta?*

Dove sono i partigiani delle critiche del signor *Anco,* come si chiamano i letterati che si schierano dalla sua parte, dove si trova un pubblico che voglia dargli retta, e un giornalista che, ragionando e discutendo, si chiami solidale delle costui dottrine?

E dopo tutto questo, come non ridere alla burbanza con cui il signor *Anco* si gonfia le gote e mi scaraventa addosso questo periodo micidiale: « E noti bene, signor Yorick, che ho parlato di prove d'amicizia, giacchè se fosse altrimenti dovrei fare un giudizio orribilmente temerario e credere che la mi *dasse* (la grammatica vuol che si dica *desse* quando si parla in italiano, ma il valentuomo non si arresta a queste piccolezze,) che la mi dasse proprio in ciampanelle...».

Oh faccia pure senza complimenti, sublimis-

simo signor *Anco,* formuli alla bella libera tutti i giudizi più orribilmente temerari, e chi glie lo vieta?... Si figuri addirittura ch'io *dassi* in ciampanelle, perchè non la penso niente affatto come lei... io, veda, mi trovo in molto numerosa e molto eletta compagnia. Io do in ciampanelle, Firenze vaneggia, Torino delira, Bologna impazzisce; siamo quindici o sedicimila ignoranti, asini calzati e vestiti, intelligenze ottuse, menti supine... e lei solo è grande, lei solo è inspirato, lei solo ha tanta dottrina da rivenderla su' baroccini per le strade.

S'io avessi l'improntitudine di ritorcere contro di lei i suoi peregrini argomenti, se fossi tanto bue da crederla passibile di qualche debolezza umana, e tanto sfacciato da apporle un fine e uno scopo men che onesto e generoso toccherebbe a me levare adesso la voce e gridare contro l'evidente parzialità del giudizio condennatorio mettendo in un mazzo il signor *Anco* con tanti critici da caffè che sputan sentenze contro gli *Amici e Rivali.*

Voi — potrei dire — avete voluto dare a Ferrari una prova d'antipatia e d'odio tutto personale. Voi vi siete messi in contradizione con una miriade di spettatori plaudenti perchè vi pesa di dover confessare, tre e quattro volte in ogni colonna di frasi stampate, che Ferrari è pur sempre il primo de' nostri odierni scrittori da teatro. Vi è venuto a noia di seguitarlo a piedi, colle scarpe nella poco olimpica polvere della strada trionfale attraverso le platee di tutta Italia.

La sua fortuna vi fa bile, e v'immaginate ch'ei sia salito tant'alto con poca fatica, con nessun studio, senza lottare colla miseria, colla ignoranza de' pubblici, co' capricci degli impresari. Ah! no... Paolo Ferrari ha dietro di sè una vita intera di studi indefessi, di lotte continue, di fatiche immani. Lungo tempo ha languito prima di giungere ad afferrare le

tavole del palcoscenico, mille volte ha inciampato negli ostacoli suscitati contro di lui dall'invidia, dalla rabbia, dalla stupidità del pubblico e della critica. Se sapeste quanti ciabattini, quanti bottegai, quanti impiegatucci da venti alla crazia, ingialliti nell'oscurità come le veccie, hanno lasciato il deschetto, il banco e l'uffizio per corrergli addosso come cani latranti, e si sono trasformati tutto a un tratto in maschere di letterati, in parodie di critici, in caricature di giornalisti, per dilaniare colla punta della penna d'acciaio le sua bella fama nascente! Se sapeste che inverecconda caterva di ciuchi s'è provata a sparar calci talvolta contro il leone ferito!.... Non è mica la prima volta questa che il rovello contro l'autore moderno si ammanta del rispetto per l'autore antico. Per certa gente l'ammirazione de' grandi uomini morti non è altro che una forma di barbara persecuzione per gli eletti ingegni viventi. Ma ormai quel tempo di prova è passato, quel periodo di sofferenze è finito, e fra il rumore degli applausi d'un popolo intero non si sentono più le voci chioccie di pochi invidi e oscuri detrattori.

E questa, signor *Anco* mio inzuccheratissisimo, non è una nota fola, non è una novella, è storia pura e nota a' lippi e a' tonsori... soltanto io avrei torto a rinfacciarla a lei che non ci ha colpa nessuna, e che in tutto cotesto grabuglio non ci ha mai messo nulla del suo.

Ormai ella farà bene a mettersi l'animo in pace e a sopportare con santa rassegnazione, a sconto de' suoi peccati, che la commedia nuova di Paolo Ferrari abbia in tutti i teatri d'Italia quegli applausi stessi che testè ebbe a Firenze. E si consoli pensando ch'ella è puro di questa macchia, che se il paese intero farnetica e inebetisce, ella conserva solo, in tutto il suo splendore, il raggio divino della ragio-

ne e della intelligenza, che se l'Italia un giorno o l'altro avesse a subissare per colpa dell'imbecillità incurabile de' suoi concittadini, ella potrà presentarsi tranquillamente innanzi ai posteri e dir loro con la sublime semplicità di un grand'uomo : io avevo fatto di tutto per trattenerla per la coda... ma non c'è stato Cristi di riportarla in su!... Son disgrazie che accadono una volta ogni tanto.

E da ora in poi, quando io e lei ci troveremo in discordia, mi lasci pure nella supina ignoranza in cui giaccio da tanti anni, consenta ch'io dica la mia, e lei dica la sua, in santa pace, chè di sicuro tutti daranno retta al suo vangelo e nessuno sognerà nemmeno di dare orecchio alle mie giuccherie e a' miei spropositi.

E non si dia alla disperazione se un'altra commedia di Paolo Ferrari venisse unanimemente applaudita del pubblico cretino. Tanto che male c'è?... Glie ne hanno applaudito tante, finora!...

Del rispetto dovuto a Carlo Goldoni

9 Novembre 1874.

Non so se abbiate mai provato, leggitori cortesi, a dar del ciabattino a un ciabattino!... Che il Signore Iddio benedetto, nell'infinita sua misericordia, vi liberi da cotesta disgrazia vita natural durante, e allontani dalle vostre ceneri l'odio implacabile della gente a cui avrete detto in faccia la sacrosanta verità. Non c'è ingiuria sanguinosa, non c'è calunnia infernale, non c'è villania plebeiamente screanzata, che faccia bollire il sangue nelle vene quanto la più innocente verità spiattellata a sangue freddo innanzi a un cristian battezzato che s'è messo in capo, per un momento

d'apparire quel che è. E al giorno d'oggi, con questo continuo predicare da tutti i pulpiti che il libero cittadino può aspirare a qualunque posto nella gerarchia sociale, il numero degli spostati è tanto grande che a pensarci solamente c'è da far rizzare i capelli sulla testa ad un calvo.

Misteri inesplicabili dell'umana natura!.... Ognuno si crede nato per acquistar gloria nell'esercizio di quelle facoltà che gli furono più specialmente negate dal capriccio del creatore onnipotente; ognuno si argomenta di possedere in sommo grado quelle attitudini che sono più contrarie alla tempra del proprio ingegno e all'indole della propria vocazione. Conosco un avvocato, valentissimo quant'altri mai per menare a buon fine il più intricato processo, che s'è ficcato in testa d'essere un meraviglioso suonatore di violino... e Dio sa s'egli maltratta quelle innocenti quattro corde in modo da far perdere l'appetito a un ebreo nel giorno del gran digiuno! Eppure, se alcuno lo accusasse di non aver letto l'Accursio o il Cujacio, di confondere il *petitorio* col *possessorio,* e di non saper digerire il *Digesto,* ei si contenterebbe di rispondere con un sorriso di compassione, accennando col dito la lunga fila degl'inserti contenuti negli scaffali del suo studio; ma se Antonio Bazzini in persona si permettesse di fargli osservare che il suo *pizzicato* è una cosa da straziare le viscere, e che i suoi effetti d'arco puzzano di pece greca lontano un miglio, il buon discepolo di Giustiniano monterebbe immediatamente su tutte le furie, si lagnerebbe d'essere insultato, vilipeso, lacerato nella riputazione e nell'onore e designato all'odio e al disprezzo de' suoi concittadini!

E chi ci ha colpa, se l'uomo è un animale ragionevole fatto proprio così?... Andate un po' a dire a un agnellaio di mercato ch'ei non si

intende di politica; azzardatevi a far capire a un sarto portinaio che il portafoglio di Ministro delle finanze sarebbe probabilmente un peso troppo grave per le sue spalle! provate un po' a mettere in dubbio che un tavoleggiante di qualche Mescita di minestra, al posto del generale di Moltke, potesse vincere la battaglia di Sadowa, e sentirete che ore sono!

Vedete un po' quel che accade a me meschinello. Per avere osato di accennare che il signor *Anco* del *Corriere Italiano* potrebbe benissimo aver torto ne' suoi singolari giudizi intorno alla commedia di Paolo Ferrari; per avere avuto la tracotanza di affermare che la conoscenza della grammatica italiana è una di quelle che non fanno disonore a una persona ammodo, poco mancò ch'io non mi trovassi a ridosso una querela d'ingiurie atroci, o un cartello di sfida per provare coll'armi alla mano che la coniugazione del verbo *dare* si comporta in un certo modo piuttosto che in un certo altro, quando arriva a quel maledettissimo scoglio dell'imperfetto del soggiuntivo!

Immenso Ftà!... — come dicono i sacerdoti di Vulcano nel primo atto dell'*Aida,* — è dunque un'insolenza così sanguinosa lo scrivere che un galantuomo non sa quello che non sa? O che c'è proprio bisogno di montare a cavallo e di brandire la scimitarra della Guardia nazionale per menare a fine una disputa letteraria? O non si direbbe che le mie risposte alle provocazioni del signor *Anco* hanno sconfinato dalla drammatica nella vita privata, e hanno ferito quel rispettabile cittadino nella parte più tenera e più sensibile del suo cuore d'impiegato municipale? Ma si tranquillizzi, per carità, quel mio irritabile avversario; calmi l'atrabile che gli accende il sangue generoso; nessuno vuol menomare la giusta estimazione, in cui lo tengono le genti del paese; in paradiso c'è posto anche per chi ne sa po-

china in fatto di letteratura, e la grammatica — sia detto fra me e lui nell'*Appendice* dell'amicizia — non ha nulla che vedere coll'illibatezza de' costumi. E' lecito perpetrare una sconcordanza e cagionare una lesione gravissima, in rissa, a un tempo di verbo, senza macchiare la candida stola dell'innocenza.

Quando io scrissi, Iddio me lo perdoni, che l'opinione del signor *Anco,* mi pareva più che un tantino spropositata, m'aspettavo ch'ei, di rimando, mi *desse* del ciuco e del vecchio rimbecillito tra capo e collo, e tutti pari, fino a quest'altra volta, in buona salute. Era nel suo diritto, e non toccava a me, in nessun caso, a negare coteste verità conosciute.

Tanto è vero che non mi ha fatto nè caldo nè freddo il sentirmi dire da lui che sono una brutta bestia sul gusto del Camaleonte, che io ho poca educazione e meno mitidio, che il mio spirito va soggetto a degli abbassamenti terribili, e che in una settimana, proprio in quella in cui mi accadde la disgrazia di non trovarmi d'accordo colla sua opinione, io gli ho fatto un calo enorme e gli ho dato un dispiacere. O Dio!... a parte la questione del galateo — che è riservata al giudizio di chi legge — tutte le altre sono cose ch'io mi dico spesso spesso anche da me. Ho gettato via dodici colonnine d'appendice a disputare col signor *Anco* del *Corriere Italiano,* e questo è un calo enorme, lo riconosco in tutta umiltà; ma ho due scuse che stanno dalla mia. Prima m'ero immaginato ch'e' sapesse tenere la penna in mano; poi avevo preso a combattere in lui tutti quanti gli anonimi avversari del gran commediografo modenese... una specie di *piastrone* su cui si tirano tutte le botte di punta e di taglio per vedere che effetto fanno. Ho avuto torto, la confesso, e me ne pento e me ne dolgo e non cascherò mai più in cotesto peccato. Ancora un po' che durasse le celia, e il critico

del *Corriere Italiano* passava alla posterità a bisdosso della nuova commedia di Paolo Ferrari. Che cosa vuol dire, tante volte, commettere un'imprudenza!... Mettiamoci sopra una pietra, e del signor *Anco* non se ne parli mai più.

Due cose sole mi preme rettificare nel *Salmo penitenziale* di quell'avversario tanto bellicoso. La prima riguarda le sua asserzione d'essere stato tirato in ballo senza la menoma colpa e attaccato senz'ombra di provocazione per parte sua. Domando mille perdoni, ma il povero Yorick aveva già scritto ventiquattro colonne della sua prosa sgangherata sulla commedia *Amici e Rivali,* senza sognarsi neppure che ci fosse a questo mondo un *Corriere Italiano* purchessia, quando il signor *Anco* saltò su, nel numero 279 di quel Monitore delle strade ferrate, ad accusarmi di *esagerazioni colossali,* di *paradossi,* di *parzialità,* di amicizie che mi spingevano a creare pregi immaginari al lavoro e a lodare come pregi i difetti dell'autore.

E perch'io mi feci lecito di sostenere la mia povera opinione, col mio solito stile urbanamente festoso e scherzevole, il signor *Anco* mi scaraventò addosso quella macina da mulino della sua prima risposta in cui mi proibì d'aver dello spirito, e ribadì il chiodo della *prova d'amicizia* e dello *zelo soverchio* per la fama di Paolo Ferrari. Domando io da che parte si è cominciato a grattar la pancia alla cicala, e chi è che ha trascinato una discussione letteraria nel campo delle personalità!...

Del resto tutti sanno che in fatto di critica io non ho punto l'abitudine d'attaccar polemica con anima viva. Dico e lascio dire, e finchè non mi toccano faccio la gatta di Masino. Certo, se mi stuzzicano nel mio modesto cantuccio, trovano subito a chi parlare... *qui s'y frotte s'y pique*... ma che male c'è?...

Una volta sola, in tanti anni ho avuto un battibecco di tre o quattro settimane contro un collega in critica drammatica, e questo collega era Paolo Ferrari in persona, che a que' tempi scriveva le sue *Conversazioni settimanali* nel *Corriere di Milano,* e mi faceva il solletico ogni tantino a proposito della *Moglie* di Torelli ch'ei trovava una cosa portentosa ed io un molto mediocre lavoro!... Mi serbavano i Fati la maledizione d'inciampare in un'altra polemica quindici giorni fa, e di cascare da Ferrari al signor *Anco*. Che *calo enorme in una settimana!* (1).

L'altra cosa che mi preme è l'accusa di *poco pudore* per aver detto male d'una cattiva commedia del Babbo Goldoni, e l'ammirazione che ha il signor *Anco* pel mio *coraggio molto civile,* e pel mio *stomaco foderato di lamiera* quando attribuisco al gran riformatore del teatro italiano *la voglia di concedere qualche cosa alle vecchie abitudini degli attori e al gusto del pubblico per averne in compenso un po' d'indulgenza e un po' di favore.*

Se cotesta è un'eresia (Dio ce ne liberi tutti), l'eresiarca è Carlo Goldoni in persona, ed è proprio lui, il caro e ben'amato principe della commedia italiana, che ha lo stomaco foderato della lamiera del signor *Anco!* Bisogna leggere le sue *Memorie*... (non vi spaventate, è lecito anche compitarle quando non si sa *legger corrente*), per sentire quante volte, e con che ineffabile amarezza il grand'uomo confessa d'essersi trovato ineluttabilmente costretto a cedere innanzi a que' due ostacoli minacciosi! Si trattava di riformare da cima a fondo il teatro drammatico, di avvezzare i comici alla commedia scritta, di imporre al

(1) La polemica è del 1870, e mosse dal Ferrari, oltrechè per *La Moglie* del Torelli, anche per *Un brindisi* del Castelnuovo e *Letture ed esempi* del Chiaves.

pubblico e alla critica un'arte tutta nuova e tutta contraria alle idee preconcette. E le riforme, massime quelle così radicali, non si compiono in un giorno, e non si rizzan su gli edifizi nuovi tutti d'un pezzo, e non si muta il carattere d'un popolo e il gusto d'un secolo in una sera nè in un anno; nè si abbattono i pregiudizi andandoci a picchiare il capo così di furia. Bisogna pigliar la lepre col carro, bisogna accarezzare il polledro indomato perchè non tragga calci e non levi la mano, bisogna procedere pian pianino, a poco per volta, guadagnando terreno passo a passo, e magari mettere i piedi nel sudiciume per arrivare a menar la granata nelle stalle d'Augìa. Se Goldoni non avesse talvolta... e ohimè troppo spesso per la sua voglia... accarezzato i difetti de' suoi comici caparbi, lasciato correre qualche scappatella delle sue *maschere,* permesso alle *prime parti* di suscitare l'applauso in qualche commedia fatta sullo stampo antico, e' sarebbe rimasto abbandonato da quella canaglia della compagnia Medebac che era pur composta di eccellenti attori! Se non avesse di quando in quando allentato la corda col pubblico gocciolone e mal avvezzo; se avesse preteso di mutar tutto in una volta il costume e la moda; se non avesse attirato al teatro, collo zimbello delle rappresentazioni miste, l'uditorio abituato alla commedia *dell'arte,* il pover'uomo avrebbe potuto friggere il suo cervello, e la sua riforma gli sarebbe rimasta in tasca per un altro po'. Si signori... qualche cosa concedere e qualche cosa pretendere, chiudere un occhio sulle minuzie per aprirli tutti e due sulle faccende importanti, indietreggiare oggi per saltar meglio domani: così fa chi ha un po' di criterio sano e un po' di esperienza dell'umore degli uomini. Perchè compromettere il trionfo d'un intero teatro co-

mico per la puerile vanagloria di non concedere un minuto di fiato ai partigiani, rispettabilissimi del resto, della vecchia commedia?

Forse, se il signor *Anco* si fosse trovato al posto di Goldoni (starebbe fresco il teatro italiano a questi lumi di luna), ei non avrebbe conceduto nulla alle critiche del Gozzi, del Chiari, e di Giuseppe Baretti, che secondo lui hanno da essere ciuchi bardati e ferrati, della forza di centomila asini vapore, gente senza pudicizia, stomachi foderati di lamiera! Ma il principe de' nostri commediografi non la pensava a cotesto modo, e per tenersi fedeli gli attori, per non urtare troppo di fronte i capricci del pubblico, per far parte alla ragione de' tempi, e alla cultura generale del paese, si rassegnava qualche volta a zoppicare per non perdere l'amicizia dello zoppo, e misurava a miccino l'insegnamento tanto per non disertare di discepoli la scuola. E così grado a grado, passo a passo, si menava dietro la folla de' contemporanei, facilitava la scelta per via di confronti, e cambiava dal nero al bianco il *colore* della letteratura drammatica, degli attori e del pubblico. Crede forse il signor *Anco* che Goldoni non sapesse quel che diavolo si faceva, che non capisse i difetti di una commedia monca nell'intreccio, sbagliata nella condotta, ineguale nei caratteri, abborracciata nelle scene e balorda nella catastrofe? Crede egli sul serio che Goldoni volesse imporre per *tipo* delle fanciulle per bene una *Rosaura* che fa delle dichiarazioni amorose ai giovanotti timidi e impacciati, che scrive delle letterine al primo venuto, che si mette d'accordo colla serva per gabbare il promesso sposo, che sbatte sul muso al babbo vecchio la speranza di rimaner presto libera e ricca il giorno della morte di lui?

E crede ancora che sarebbe un portar ri-

spetto al babbo Goldoni il venir fuori a dare ad intendere a' gonzi che il *Vero Amico* è una delle sue migliori commedie? Ah! non è così che si rispettano gli uomini grandi, non è così che si rende omaggio a un gran nome, non è così che si apprezza un'opera intera esaltandone le parti più tristi a scapito delle migliori e maggiori. Non sono le lodi baggiane e sconclusionate quelle che fanno onore ad un genio immortale, nè la fama d'un'opera grande, è la sua salutare influenza sugl'ingegni degli imitatori, viene assicurata da quelli che non han coraggio di sfogliarne con sicura mano le pagine, e non sanno discernere il buono dal cattivo, nè cercare il diamante nelle viscere del sasso. Povero Orazio, povera poesia latina, se non ci fosse stato chi aveva il *poco pudore e lo stomaco foderato di lamiera* di andare a cercare la pagliuzza d'oro nel lutulento fiume del gran Lucilio! Povera commedia romana se Menandro avesse avuto paura di toccare il volume di Aristofane, se Plauto avesse avuto ribrezzo di metter mano nei lavori di Menandro, se Terenzio si fosse creduto poco pudico per la sfacciataggine di dir la sua sulle favole di Plauto!

Non tema no, il signor *Anco*. La fama di Goldoni non ha nulla da temere dalla rappresentazione del *Vero Amico,* benchè sia una irriverenza maiuscola; una mancanza di rispetto proprio vergognosa quella d'andare a scavizzolare una cattiva commedia fra tante commedie eccellenti per piantarla in scena di punto in bianco e andare svociando ch'ella è uno de' migliori lavori del gran commediografo veneziano!... Gli si fa un bell'onore, feddeddio! Fortuna che il buon pubblico d'Italia ha già trovato in scena, da un secolo e mezzo, il *Ventaglio, la Locandiera, La finta ammalata, Le donne curiose, Il medico Olandese,* la *Botte-*

ga del caffè, e altre dieci o dodici del medesimo stampo!...

E con questo ho finito. Delle spavalderie del mio atrabiliare contradittore mi do tanto pensiero quanto del terzo piè che non ho. Nè mi commuovo, perch'egli, a confortare la sua torta sentenza e a provarmi che non è solo a sostenere uno sproposito, mi cita, gonfiandosi le gote, i titoli di tre o quattro giornali che tengono dalla sua. Alla *Gazzetta del Popolo* ho risposto a suo tempo. La *Gazzetta Piemontese* e quella *dell'Emilia* hanno ripetuto quasi colle stesse parole del signor *Anco,* e dopo di lui, i suoi stessi errori, con sua buona licenza, madornali; e al solito senza discutere e senza confrontare. Resta il *Precursore* di Palermo. Oh! sapete un po' com'è- Col signor *Anco* unito al *Precursore,* in materia letteraria, non c'è decenza a tirare innanzi nel piato. Uno e uno, in questo caso, non fanno due... fanno zero, e meno di zero.

I miei complimenti al signor *Anco* che non vuole mosche sul naso. Io non sono una mosca, mi pare; ma se avessi la disgrazia di cascargli sul naso, con ottanta chilogrammi di ossa e di carne, glielo schiaccio di sicuro.

Lasciamo che la commedia di Paolo Ferrari sia appaludita da tutti i pubblici de' teatri italiani, e diamo poca retta e meno importanza alle chiacchere dei giornali. Oh! i giornali!... Io non sono mai tanto contento come quando arriva il primo maggio e il primo novembre. Con quella benedizione degli sgomberi i giornali finiscono sempre per esser utili a qualche cosa. M'è accaduto ieri di veder me e il signor *Anco,* d'amore e d'accordo, destinati a rinvoltare certe porcellane... *Sic transit gloria mundi!...* Dio sa che bile, il signor Anco, che è così suscettibile!...

L' Egoista per progetto

Commedia in 3 atti, in prosa attribuita a Carlo Goldoni (1)

25 Gennaio 1875.

State tutti ad ascoltare; è Mons. De Laitre che parla, per bocca di Mad. De Genlis, nei *Souvenirs de Félicie*:

« Voi sapete, senza dubbio, quanta amicizia abbia per me il signor S*** e quanto io tenga caro l'affetto di quell'utile amico che in questo momento si occupa di frami avere una pensione cui aspiro da tanto tempo. Ieri mi trovavo a caccia con lui che montava un cavallo molto vivace. A un tratto la bestia ombra, s'impenna, si rovescia e schiaccia sotto il suo peso il povero amico mio. Fu una caduta terribile, e io dissi subito fra me: Addio la mia pensione!... e corsi ad aiutare il disgraziato. Per mia fortuna non s'era fatto gran male; ma aveva avuto una gran paura! Io pure tremavo come una foglia, ed ero tramortito quanto lui, che, pallido spaventosamente, pareva lì lì per perdere i sensi... Grazie al cielo avevo addosso la mia boccetta di acquavite... la cavai fuori... e me la vuotai tutta d'un sorso! Mi fece molto bene allo stomaco, e la mia emozione sparì!...»

O io m'inganno a partito, o in quelle poche righe c'è il più perfetto tipo d'egoista che sia dato ad uno scrittore di delineare colla penna. Ogni parola è un tratto caratteristico, e tutte insieme vi danno la fisionomia completa. Il signor S*** ha molta amicizia per Mons. De Laitre; ma Mons De Laitre non dice punto di provare lo stesso sentimento per il signor S***. Il costui affetto gli è caro, perchè gli

(1) Firenze - Teatro Niccolini - Drammatica Compagnia N. 2 del Cav. Bellotti-Bon.

è utile, e basta così. L'amico corre pericolo di vita, e l'egoista non ci vede altro male che la ruina delle sue proprie speranze. Il primo grido che gli prorompe dal cuore è un grido di dolore per la sua pensione rimessa in forse un'altra volta. Quella frase: *per* mia *fortuna non si era fatto un gran male,* ha tutto il valore di una fotografia. Quel sorso d'acquavite *che gli fa bene allo stomaco,* vale il suo peso d'oro. Non è possibile dire di più, nè di meglio.

Letta quella pagina possiamo risparmiarci la fatica di andare a cercare altrove la definizione dell'egoista. La più celebre, quella di Bacone da Verulamio, è formulata in quattro parole: — L'egoista darebbe fuoco alla casa del vicino per cuocersi un uovo!... La più filosofica, quella di Hobbes, non ne adopera un numero molto maggiore: — Quando la ragione sta contro l'interesse, un egoista dà torto alla ragione.

Cotesta specialità del considerare il mondo intero come fatto apposta per suo uso e consumo, quel far convergere a sè stesso, come ad unico centro, tutti i raggi partiti dalla circonferenza dell'universo creato, mi pare veramente la *differenza specifica,* che distingue l'egoista dalle mille varietà del genere cui appartiene; dall'uomo interessato, per esempio, dall'uomo esclusivo, che lo somigliano molto da vicino.

L'uomo esclusivo non pensa che a sè; il resto dell'umanità non conta per lui, è come se non ci fosse... non è capace di rendere, nè di domandare un servigio; non si occupa di voi, ma solamente di sè. L'egoista pensa a sè, ma pretende che tutto il genere umano ci pensi come ci pensa lui. L'esistenza del prossimo gli è rivelata in quanto ella può contribuire alla felicità dell'esistenza sua propria... egli si occupa anco *di* voi ma se ne occupa unicamente *per sè.*

Luigi XIII, che diceva ai suoi cortigiani: Signori, venite ad annoiarvi con me, — era un egoista. Luigi XIV, che obbliga la duchessa di Borgogna, incinta e sofferente, a fare il viaggio di Marly, *parce que sa petite fille l'amusait fort, et il ne pouvait se passer d'elle,* è un egoista. Leggete le Memorie del duca di Saint Simon, e ditemi poi se m'inganno.

« La duchessa Du Lude raggiunse il Re presso la vasca e gli disse qualche parola all'orecchio. Sua Maestà si turbò un istante, tornò passo passo verso il gruppo dei cortigiani, e parlando così per aria, senza dirigere più specialmente la parola a nessuno, disse: *Madama la duchessa di Borgogna s'è fatta male*... Ecco M. de la Rochefoucauld che prorompe in un grido; M. de Bouillon, il duca di Tresmes e il maresciallo di Boufflers che sospirano; poi La Rochefoucauld osa pronunziare qualche parola... che è una gran disgrazia, che la *duchessa s'è fatta male* delle altre volte, che c'è pericolo *la non ne abbia più*... E quand'anche fosse così — interruppe il Re con grand'impeto di collera — che male sarebbe... per me? Non ha ella un figliuolo? E se questi morisse, non c'è il duca di Berry in età da prender moglie e da aver figli? E che m'importa che sia l'uno o l'altro il successore alla mia corona? Non sono tutti miei nepoti?... — E poi subito dopo con gran furia — Sì, *s'è fatta male,* grazie a Dio! Così non avrò più tante seccature... e potrò condurmela dietro ne' miei viaggi, senza mille ciancie di medici, di chirurghi, e di mammane. Potrò andare e venire a modo mio, e mi lasceranno in pace, una volta!...

Ci fu un silenzio d'un quarto d'ora che si sarebbe sentito trottare una formica!... ».

L'ho presa così larga — e ve ne domando perdono — perchè avevo bisogno di farvi capire, a voi stessi, e prima ancora di dirlo per

conto mio, che quel *Signor Ottavio* della commedia attribuita a Goldoni, nè è, nè pare, un egoista fatto a garbo.

E' un uomo dolce di pasta, inasprito dalle noie della sua vita passata. Gli amici l'hanno assediato, tormentato, sfruttato e tradito; i parenti l'hanno dissanguato, succhiato, spremuto come un limone; il cugino *Pancrazio* gli ha dato un mondo di dispiaceri; il fratello *Lelio,* per non voler dar retta a' suoi consigli, lo ha precipitato in un pelago d'inquietudini. Da Milano, ov'è nato, s'è ritirato a Venezia; ha messo il mare fra sè e la turba de' parenti pigoloni, degli amici sanguisughe, de' conoscenti fastidiosi, e s'è dato alla mercatura, in cui la fortuna più benigna gli ha pòrto occasione di mettere assieme un bel patrimonio. E più tardi quando ha saputo il cugino morto, il fratello espatriato, tutta la famiglia dispersa, quando ha potuto sperare che il lungo silenzio e la lontananza abbiano fatto smarrire ogni traccia del suo cammino e ogni memoria del suo nome, è tornato alla sua città natale, s'è tappato in una casuccia fuor di mano, solo con una donna di governo che gli fa le faccende e gli prepara quel po' di boccone, e che egli scelse fra le femmine rimaste al mondo senza famiglia e senza amici; e là egli vive nascosto, ignorato, segregato, non riceve nessuno, non vede anima viva, non chiede notizie di cosa o di persona estranea alle sue quattro mura, e s'è condannato perfino a non aprire una lettera, benchè la posta, qualche volta, glie ne lasci una all'uscio di casa. Costui, se non si chiarisse poco a poco uno stupido baccellone senz'energia e senza volontà, potrebbe passare per un misantropo, per un apatista, per un uomo disgustato del mondo e spregiatore del prossimo. Un egoista non sarebbe mai, perchè non gode e non si studia di godere; perchè non impone a nessuno i suoi ca-

pricci, i suoi gusti e le sue opinioni; perchè nè delle sue proprie facoltà, nè delle altrui si vale alla soddisfazione delle sue passioni e delle sue voglie.

La figura del protagonista è dunque sbagliata da cima a fondo, e sbgaliata non già per un errore di esecuzione, ma per un errore di concetto, che trasforma il carattere, lo rende mal rispondente ai fini dell'azione, e mette in opposizione aperta i dati della tesi drammatica coi termini della sua dimostrazione. Quando si sarà fatto veder sulla scena un misantropo baggèo alle prese colla prepotente invasione d'una masnada di visitatori importuni, non si arriverà mai a concludere che l'egoista è un uomo vizioso, fatale a sè e alla società in mezzo a cui mena la vita. Fra le premesse e la illazione di un sillogismo siffatto c'è un abisso, che nessuna valanga di sofismi e di paradossi basterebbe a colmare.

E se dalla figura di quel personaggio principale voi scendete all'esame della favola che si aggira e si annoda intorno a cotesto *egoista* bugiardo e falsificato, vi troverete sempre dinanzi alle conseguenze di quel primo errore, che tanto più si fanno irreparabili e patenti, quanto più i casi dell'intreccio e le situazioni della commedia procedono rapidamente alla catastrofe finale. Raccontare per filo e per segno tutti gli episodi di que' tre atti, mi parrebbe tempo buttato via.

Ormai da una settimana tutti i giornali ne empiono le colonne, tutte le volte dei caffè e delle trattorie ne rimbombano, tutti i frequentatori del teatro raccontano alla gente più casalinga come qualmente *Lelio,* il fratello di *Ottavio* torna improvvisamente da un suo viaggio in Francia, ove menò per donna una cantatrice, che ha già una figlia del primo letto — felice espressione dell'idioma italiano spesso più esatta dell'altra che accenni a un pri-

mo matrimonio — e come qualmente con *Beatrice e Rosaura* un'orda di facchini e di servi invada la silente dimora dello pseudo-egoista, e ingombri le stanze di bauli, di scatole e di fagotti. *Trappola* impresario si strascica dietro a rimorchio la spinetta; *Timoteo* musico caccia fuori lo spartito; si prova un duettino alla spiccia; *Rosaura* fa capolino al balcone per dare un'occhiata tenera a *Florindo* che da Torino la segue e sospira, e vagheggia il disegno di farla sua sposa, *Ottavio* è su tutte le furie. La sua pace è turbata, la sua quiete è compromessa, il suo nascondiglio è scoperto, il santuario dell'apatia è diventato un inferno dove tutti i diavoli dello scompiglio ballano una ridda vertiginosa. E manca al gaglioffo il coraggio di mettere alla porta la mala compagnia. Soffre, protesta, brontola, ma finisce col piegare il collo al nuovo giogo, aspettando che *Barbara* la governante arrivi in buon punto a porgergli aiuto. Ma qui scappa fuori un altro malanno. *Barbara,* chiamata da un servitore di piazza, è andata incontro al suo diletto *Florindo,* al giovinotto innamorato di *Rosaura,* il quale più tardi si scopre figlio di *Barbara* e del cugino *Pancrazio,* buon'anima sua. La governante lo educò come un signorino, lo tirò su a prezzo di continui sacrifici. Aiutata in parte da *Lelio* che non ignorava le sventure del suo matrimonio segreto, lo pose a Torino, agli studi, donde ei partì seguendo la bella figliuola della cantatrice francese, ora moglie allo zio paterno, e ostinata a negare il suo consenso agli amori di *Florindo* e *Rosaura.* Quel ragazzaccio intraprendente che ignora il nome del padre suo, non sa stare alle mosse, penetra in casa d'*Ottavio,* e parla alla fanciulla e sta a tu per tu con *Beatrice,* e stringe *Barbara* con mille domande dell'esser suo e del segreto della sua nascita. Qualche frase dell'angosciata governante, che implora il soccorso

di *Lelio,* ascoltata da *Florindo* e da *Beatrice* e interpretata a casaccio fa credere al primo che Ottavio sia veramente il padre suo, alla seconda che l'amante di *Barbara* sia stato in altri tempi lo stesso suo marito. E di qui nuovi clamori e nuove scene: *Florindo* rimprovera, *Barbara* piange, *Rosaura* si dispera, *Beatrice* sfoga tutti i furori della gelosia, *Lelio* perde la pazienza, e *Ottavio* assordato dalle grida inebetito dalla confusione del noto e dell'ignoto, perseguitato in tutti gli angoli dalla canea sguinzagliata dei parenti vecchi e nuovi, finisce per lasciarsi persuadere a sposare la *Barbara,* a adottare *Florindo,* e a farsi pronubo delle nozze di *Rosaura.*

Se siete riusciti a non perder la bussola nel pelago della mia breve narrazione, vi sarete anche accorti che, comunque si modifichi e si cangi, col procedere dell'azione, la respettiva posizione dei diversi personaggi della commedia, comunque si annodino i fili dell'intreccio, e comunque vadano esplicandosi le passioni e gli affetti, la posizione del protagonista così di fronte alle peripezie della favola rimane sempre ed uniformemente la stessa. Che l'arrivo di ospiti non desiderati ed incomodi lo esponga ad un violento attacco di bile, che la novella della maternità di *Barbara* gli caschi addosso come un fulmine a ciel sereno, che le spiegazioni di *Lelio,* i sospetti di *Florindo,* le gelosie di *Beatrice,* i sospiri di *Rosaura,* le impertinenze del musico e le scioccherie dell'impresario lo mettano ogni tantino al colmo della rabbia e della disperazione, sempre la sua parte in commedia riman quella di un uomo seccato che non sa sbarazzarsi dalla canaglia de' seccatori. Mai l'apparizione di quella figura principale sulla scena induce un cambiamento nello stato attuale delle cose; mai la specialità del suo carattere entra come elemento di contrasto drammatico nello svilup-

po delle passioni. Ch'egli sia o ch'egli finga di essere un egoista, un misantropo, un avaro, un adulatore, un maldicente, un prodigo, o un imbroglione, questo non importa nulla alla condotta e all'intreccio della commedia. Un uomo assediato in casa sua e strappato violentemente alle sue dolci abitudini da un esercito d'intrusi prepotenti, sarà sempre un uomo incollerito, bizzoso, e giustamente indignato, qualunque sia d'altra parte il suo carattere personale.

L'azione tira innanzi per la sua strada senza occuparsi più che tanto dell'indole e de' costumi del padrone di casa: solamente, ogni volta che incontra il protagonista, ne nasce un piccolo urto, una piccola esplosione... poi ripiglia il suo cammino e tutti pari. *Ottavio* non ha da fare altro, proprio alla lettera niente altro, che uscire dalla porta di camera sua, entrare in salotto, muover quattro passi per arrivare al suo seggiolone, mettercisi a sedere, e aspettare che qualcuno gli venga a dar noia per montar subito in bestia, e far la chiusa all'atto con una stessa, identica e precisa esplosione di bile.

Vorrei un po' sapere come c'entra l'egoismo in cotesta matassa così poco arruffata!... E notate che, a dar retta al titolo, *Ottavio* pover'uomo, avrebbe da essere un *Egoista per progetto,* che è quanto dire egoista soltanto in quanto questa sua qualità gli serve di mezzo a raggiungere un fine diverso dall'egoismo. E dov'è il *progetto?* E qual è il secondo fine? Non già il *progetto* di vivere in pace a casa sua, di liberarsi dalla improntitudine de' parenti, di rompere ogni commercio col mondo esteriore, perchè tutte queste belle cose, secondo la spropositata definizione dell'autore, costituiscono già l'essenza stessa dell'egoismo; e quel che figura come *mezzo* non può logicamente essere proposto come *fine;* altrimenti noi avremmo

un egoismo finto, mentito unicamente per nascondere un egoismo vero, cioè dire un controsenso, una baggianata, un bisticcio senza ombra di significato.

Ed ecco sorgere, dalle cose dette fin quì, il primo punto interrogativo proposto alla critica dal possessore dell'*Egoista per progetto*. Una commedia di carattere senza carattere, una commedia in cui il dato fa a cozzi colla condotta, e la tèsi si perde nell'inanità della dimostrazione, può essere una commedia di Carlo Goldoni?

Nelle risposte di quelli fra i critici nostri che hanno trattato prima di me cotesto spinoso argomento, m'è parso di scorgere una certa titubanza, un vago timore di parer troppo netti e recisi. Negano tutti, o quasi tutti, ma col benefizio delle circostanze attenuanti, lasciando aperto uno scappavia, e preparata una formula di accomodamento. L'opera, tale quale oggi si mostra sulla scena, non è di Goldoni; ma ci potrebbe forse esser di suo lo schema, la traccia, la *selva* e che altro so io.

Con buona licenza di tutti questi signori, alcuni dei quali ne sanno indubbiamente più di me, io, per conto mio proprio, nego addirittura, e nego con quanto fiato ho nella gola. No, no, e cento, e mille e centomila volte no... l'*Egoista per progetto* non è una commedia di Carlo Goldoni.

E questo non già perchè la mi sembri una molto cattiva commedia; che pur troppo anco il gran maestro ne ha sulla coscienza di quelle che farebbero negare l'assoluzione a qualunque scolaro; ma perchè i difetti dell'*Egoista per progetto* sono la negazione dell'indole, delle abitudini, dell'intendimenti, delle buone e anco delle cattive qualità del commediografo veneziano. Datemi la più perfida e la meno riuscita delle produzioni goldoniane, e alla peggio la rispondenza del titolo all'azione, e lo

studio fino ed arguto d'un carattere umano, sono qualità che ce le troveremo con piccola fatica. E questo perchè la natura del suo genio lo portava ineluttabilmente alla logica dell'invenzione e all'osservazione minuta e coscienzosa del vero, perch'ei non sapeva concepire un personaggio comico se non come immagine artistica ma fedele d'un personaggio vivo, perch'ei non riusciva a considerare una favola se non come esplicazione d'una passione umana. Quando alcuno lo accusava di far piegare gli avvenimenti della favola alla necessità d'una catastrofe, come nella *Pamela nubile,* ei rispondeva difendendosi col bisogno di serbare l'integrità dei caratteri; quando altri gli rimproverava di avere sparpagliato l'interesse e moltiplicato gli episodi a scapito dell'unità d'azione, come nella *Bottega del Caffè* e nel *Campielo,* ei respingeva la critica facendo osservare che il *titolo* della produzione lo stringeva a svolgere insieme più d'un filo d'intreccio.

Il segno estrinseco della produzione di Goldoni è precisamente l'introduzione dei caratteri nell'intreccio vispo e spigliato della commedia dell'arte; nello studio de' caratteri dal vero sta tutto il valore della riforma goldoniana. Non v'ha una sola delle sue tante commedie, buone o cattive, in cui non si riscontri la prova di cotesta attitudine speciale del suo ingegno, di cotesta unica preoccupazione de' suoi studi. Quanto l'esagerazione dell'importanza di un carattere può degenerare in difetto, il difetto c'è, e salta agli occhi alla prima. Negli *Innamorati*, nei *Rusteghi,* gli effetti della gelosia e della selvatichezza, esposti in cento maniere diverse, impoveriscono la favola, ripetono le situazioni, guastano la condotta, inducono monotonia e uniformità nel lavoro; ma il carattere trionfa e la verità dell'osservazione scusa le magagne del resto.

Se le monotona ripetizione d'una medesima scena nell'*Egoista per progetto* fosse conseguenza della specialità del carattere dell'Egoista, potrei indurmi a prestar fede alla paternità goldoniana; ma dal momento che avviene precisamente il contrario, e l'egoismo non ci ha nulla che vedere, io non riconosco Goldoni in una commedia che non fa capo nè alla integrità d'un tipo comico, nè alla varietà d'un'azione. Se non aveva la scusa di dipingere un carattere, non gli restava che l'arte di rendere interessante con vari effetti un intreccio.

Poteva errare così nell'uno come nell'altro suo intento, ma avrebbe errato nell'esecuzione e non già nel concetto.

Datemi a leggere una lettera attribuita a Pietro Giordani, balorda ne' giudizi, puerile nell'argomento, falsa nell'applicazione dei principii, e potrò per un istante rimanere in forse ch'ei l'abbia scritta sonnecchiando come il buon Omero; ma se la lettera è sgrammaticata, disensata, ignobile, volgare nello stile, io non esiterò neanche un minuto a dirvi che la non è di Pietro Giordani. Egli sapeva la grammatica anche dormendo, e sognava in buon italiano.

Negata così la *maggiore,* come dicono i dialettici, perderò poco tempo nelle minori questioni. Il bastardo *Florindo* non è di sicuro un personaggio della commedia goldoniana. Ai tempi di Goldoni non era decenza scoprire sul palcoscenico certe piaghe *sociali*. La *Checchina* dei *Pettegolezzi delle donne,* il *Pasqualino,* la *Pamela,* il *Figlio di Arlecchino,* non sono bastardi, sono figliuoli legittimi perduti e ritrovati, scambiati a balia, trafugati in ischiavitù, ma alla fin fine ritrovano il babbo e la mamma e riprendono il loro nome e il loro posto in famiglia. E cotesta reintegrazione di stato civile è quasi sempre tutta intera la catastrofe della commedia e la soluzione del pro-

blema drammatico. Neanco il matrimonio di *Lelio* con la cantatrice è farina del sacco di Goldoni, che non ardiva mai porre in scena siffatte alleanze mostruose per i suoi tempi e per i costumi del suo paese. L'impresario, il musico, la prima donna francese, potrebbero parere meno apocrifi. Goldoni ha certo avuto che fare con più d'un impresario, e ne conta parecchi nella lunga lista de' suoi personaggi; ha conosciuto i musici fin da piccino, in casa del nonno, nella villa del Duca di Modena sul Silo della Marca Trivigiana, ne ha incontrati più tardi a Cremona e a Milano, e della loro albagìa e della loro voce femminile, e della insolenza loro si piglia giuoco personificandoli tutti nel *Carluccio* dell'*Impresario delle Smirne*. Quanto alle cantatrici francesi basta ricordare *madamina Giraud,* conosciuta a Venezia nel 1734, e registrare il titolo della rappresentanza composta a Feltre e messa più tardi in scena a Verona. Ma nè il musico, nè l'impresario, nè la cantatrice dell'*Egoista per progetto* appartengono alla razza delle altre figure goldoniane.

Il dialogo sa di Goldoni, com'io so di meccanica celeste o di calcolo differenziale; anzi il dialogo mostra chiaro che la commedia non è di Goldoni, nè dei tempi di Goldoni.

Che monta raccontare il manoscritto sia stato ritrovato a Parma fra gli scartafacci ereditarii d'un signor P. T. Barti che non abbiamo l'onore di conoscere, e che i periti della Marciana di Venezia ne abbiano *autenticato l'antichità?* Finchè cotesta formula ci venga tradotta in italiano per sapere quanta parte di responsabilità ricada su que' signori della Marciana, noi la lasceremo stare così in turco, pigliandola per quel che vale, per una dichiarazione cioè che il manoscritto ha l'aria d'essere antico e basta così.

Ma chi è il signor P. T. Barti? Chè non salta

egli fuori munito della sua brava fede di battesimo, e non interviene nel piato a spiegare i misteri della successione e le probabili vicende dello scartafaccio? E i periti della Marciana, chè tardano ancora a squinternarci sotto gli occhi la loro autorevole attestazione in carta bollata, coi termini precisi dell'*autenticazione d'antichità?* Toccherà poi a loro a spiegarci come mai un manoscritto dell'epoca goldoniana può contenere tante parole e tante frasi evidentemente riferibili a un tempo più moderno, che non si trovano punto nè nelle commedie nè nelle *Memorie* di Goldoni, nè nel *Lessico Veneto* del Mutinelli, nè nel *Dizionario* del dialetto veneziano del Boerio; e il *Servitore di piazza,* e il *Commissario di polizia,* e il *Jamais* del signor Rouher, e il *Pappataci* del maestro Rossini.

Sta bene che il De Luca, nel suo *Dottor volgare,* parla di *Grassazione* per significare assalto di viaggiatori a mano armata sulla pubblica via; ma Goldoni che racconta più d'una volta avvenimenti siffatti non li designa mai con cotesto nome; e nelle pagine delle sue *Memorie* parla di *assassinio* al cap. XII, di *omicidio* al cap. XVI, di *cattivo incontro* al capitolo XXII, e di *avvenimento dolorosissimo* al cap. XXXII.

Pigliatela come vi pare, la commedia, tale quale ci viene oggi presentata dalle nostre scene, non è di Goldoni, nè dell'epoca di Goldoni.

Resta la benigna supposizione ch'ella sia opera più moderna d'uno studioso, che lavorando sopra una *traccia,* sopra una *selva,* sopra uno schema di *commedia dell'arte* lasciato da Goldoni, ci abbia messo di suo il dialogo, la forma... e qualche men felice episodio e qualche pazza modificazione per giunta.

E' questa l'ipotesi del mio buon amico Paolo Ferrari, la cui competenza in siffatta materia non sarà certo contestata da alcuno. Ebbe-

ne, ho il dolore di trovarmi questa volta in completa discordia col più illustre dei moderni commediografi italiani, e nego recisamente anco questo.

Paolo Ferrari riscontra nel carattere dell'*Egoista per progetto* una certa somiglianza con altri caratteri *trattati dal sommo comico, il quale nell'*Apatista *trattò anche una delle forme dell'egoismo.* E per questo lato l'autore del *Ridicolo* si guarderebbe bene dal convenire nel giudizio del signor D'Arcais che ne attribuirebbe piuttosto la paternità allo Scribe; e in quello del signor Vincenzo Mikelli, che in una lettera da Firenze alla *Gazzetta di Venezia* giunge perfino a dubitare che il tipo dell'*Egoista sia un po' sospetto per il tempo di Goldoni,* mentre a parer suo a que' tempi c'era l'*egoista individuo ma mancava la specie.*

Su questo tema io non ho parole che bastino per dar ragione a Ferrari. Le diverse forme dell'*egoismo* sono state trattate da Goldoni non solo nell'*Apatista* (che è proprio il ritratto scrio scrio dell'*Ottavio* nell'*Egoista per progetto*), ma e nell'*Antiquario,* e nei *Rusteghi,* e nel *Don Roberto* della *Moglie* prudente, e nel *Todero brontolon,* e nel *Burbero benefico,* e meglio che altrove in quel perfetto carattere dello *Zio Bernardino* nel *Ritorno dalla villeggiatura,* che è un gioiello, una meraviglia, un tesoro. Se la genesi del carattere d'*Ottavio* si avesse a andare a cercare nel teatro straniero, bisognerebbe ricorrere non allo Scribe, troppo vicino a noi, ma a quel Pierre (1) Thomas Barthe... (o Dio, quale somiglianza con P. T. Barti!) che nel 21 febbraio 1778 pose in scena a Parigi, una commedia in cinque atti, in versi, intitolata: *L'homme personel, ou l'Egoiste,*

---

(1) Il nome è sbagliato. Il Barthe si chiamava Nicola e non Pietro. Lo avverte il Martini nelle *Coserelle Goldoniane* (Pagine raccolte, p. 254) dove riassume la polemica, dichiarandosi d'accordo con Yorick.

in cui il protagonista *Soligni* è dipinto a questo modo:

...Un de ces gens ou de marbre, ou d'acier,
Qui, d'eux mêmes sans cesse et partout ido-
(lâtres
De leur moi tyrannique amants opinâtres,
S'honorent d'un regard et d'un culte assidu.
Qui hornent l'univers à leur individu,
Appellent la bonté ridicule ou faiblesse,
Et n'aiment rien, mais rien, pas même leur
(maitresse!...

Ma torniamo all'ipotesi. Goldoni, dice Paolo Ferrari, ha trattato talvolta una delle forme dell'egoismo; nessuna meraviglia ch'ei volesse pigliare addirittura cotesta passione ad argomento d'una rappresentanza, e avesse tirato giù la traccia d'una commedia dell'arte, tanto per non perdere il disegno generale dell'opera, riserbandosi più tardi a scriverne il dialogo e le scene, come fece per la trilogia di *Zelinda e Lindoro*... nel qual caso il titolo vero avrebbe a essere l'*Egoista* senza più... e quel *per progetto* apparirebbe una giunta di qualche capocomico bue.

L'ipotesi è ingegnosa, e mi parrebbe accettabile se non ci fossero *le prove in contrario.* E queste ho serbato per ultimo, perchè come ruinano le ipotesi del mio amico Paolo Ferrari, così tagliano addirittura il nodo della questione, e mandano a spasso il signor P. T. Barti col suo manoscritto sotto al braccio.

Tutto andrebbe veramente bene se Goldoni avesse soltanto trattato qualche *forma dell'egoismo,* e se si fosse limitato a preparare un *Egoista* vero e proprio, abbozzando la traccia, e aspettando a poi per scrivere la commedia. Ma, Dio santo, la cosa non va punto a questo modo! Noi disputiamo di lana caprina, e Carlo Goldoni da centoventi anni oramai ha scrit-

to e stampato il suo bravo *Egoista*, netto e tondo.

Il capitolo XXXIII delle sue *Memorie* incomincia con queste precise parole nel sommario: *Avvertimento sulla data delle mie commedie — L'*Egoista, *commedia di cinque atti, in versi — Qualche parola su questa rappresentanza,* — e via via poi nel testo, avvertendo che cotesta commedia appartiene all'anno 1755, *quantunque in una edizione straniera porti la data dell'anno* 1747. Segue l'analisi dell'*Egoista* ovvero l'*Amante di sè stesso,* che *ebbe bastante incontro,* onde *le si dà posto nella seconda classe delle commedie goldoniane.*

Nell'edizione di Prato (Giachetti, 1828) l'*Egoista* o l'*Amante di sè stesso,* commedia in cinque atti e in versi, è stampata a suo luogo, ed è la terza del volume decimonono, da pagine 163 a pagina 242.

Altro che *traccia,* altro che *commedia dell'Arte!* E' un commedione, se Dio ci dia grazia di rivederlo alla scena! E come il *Conte dell'Isola,* protagonista di quella commedia, è proprio un *Egoista* nato e sputato, senza miscuglio d'*Apatista,* nè d'*Antiquario,* nè d'altro carattere purchessia!... E come la favola, l'intreccio e la condotta non hanno nulla, ma proprio nulla che vedere con questo infelice *Egoista per progetto,* che passò agli eterni riposi in Firenze per resuscitare a Torino ed a Roma. Quella sarebbe dunque una *traccia* non seguitata più mai, o Goldoni avrebbe fatto due commedie sullo stesso argomento, una delle quali di *seconda classe* e l'altra, anteriore, senza classe nessuna?... E non ne avrebbe tenuto parola nelle *Memorie* al capitolo 33? E non avrebbe registrato il caso, rettificando le date e analizzando il lavoro?

Mi parrebbe un po' grossa!...

E qui faccio punto per ora. Per me l'*Egoista* di Goldoni è quello che va per le stampe

colla sua bella firma, senz'altra *autenticazione d'antichità.*

E a ogni modo vorrei che questo scavizzolare fra gli scartafacci d'un povero morto, all'oggetto di cavarne fuori, magari con tutte le guarentigie, che nel caso mancano affatto, qualche informe lavoro che non contribuisce per nulla alla chiara sua fama, fosse riguardato come una profanazione di sepolcri e smesso per sempre nella repubblica letteraria.

Tanti saluti al signor P. T. Barti da Parma. Quell'ottimo Bellotti Bon non potrà certo dire di lui, che e' fu un parmigiano piovuto a tempo sui suoi maccheroni.

L' Egoista

Commedia in 5 atti, in prosa di Carlo Goldoni (1)

8 Febbraio 1875.

L'Egoista di Carlo Goldoni ha già avuto a quest'ora, sulle scene dello stesso teatro, due rappresentazioni consecutive, le più fortunate, e più gaie, e più applaudite di tutta la stagione. Il pubblico ha voluto compensare la memoria del gran commediografo pel piccolo torto a lui fatto dalla commedia rappresentata sotto il suo nome e pescata negli avanzi dell'asse ereditario del signor P. T. Barti da Fivizzano.

L'*Egoista* di Goldoni è una commedia povera d'effetto, singolarmente negletta nella forma, e trascinata un po' troppo per le lunghe a furia di monologhi e di scene episodiche. Ma che sapienza nel disegno de' caratte-

(1) Firenze - Teatro delle Loggie - Compagnia Drammatica di Giuseppe Pietriboni - La commedia fu annunciata col titolo : *L'amante di sè medesimo.*

ri, che furberia nella condotta dell'intreccio, che varietà nell'economia delle situazioni!... In mezzo alla controversia letteraria che agita oggidì il pubblico e la critica d'Italia, quella commedia ha tutta la forza d'un argomento probatorio, e volere o non volere, esclude fin l'apparenza di serietà nell'opinione di coloro che vorrebbero attribuito a Goldoni lo scartafaccio messo fuori dall'erede dello zio parmigiano.

L'Egoista è senza dubbio una delle ultime commedie del grande riformatore. Lo dimostra la sua forma poetica, il luogo dell'azione, la qualità dei personaggi, lo sviluppo dell'intreccio; lo attesta la parola stessa dell'autore che ne fissa la data all'anno 1755, cinque anni *dopo ch'egli ebbe cominciato a fare uso del verso nelle sue commedie,* cinque anni prima ch'ei si recasse a Parma per l'ultima volta, innanzi di partire per Parigi.

Stando invece al parere dei giudici più competenti l'abbozzo dell'*Egoista per progetto* avrebbe a essere un'opera giovanile, anteriore d'assai a quella data, messa in carta a guisa di *selva,* di *traccia,* di *commedia dell'arte,* per completarsi più tardi come avvenne d'altre produzioni. A buon conto con questa spiegazione si viene implicatamente a negare la ormai famosa autenticità del manoscritto che porta la commedia intera col suo dialogo bell'e fatto e che la qualifica come *commedia in versi,* mentre sta in fatto che è in prosa, e mentre Goldoni attesta che mai prima del 1750 *fece uso del verso nelle sue commedie.* E sarebbe strano che riprendendo in età matura a trattare un argomento già tentato in gioventù, e ragionando nelle sue *Memorie* dell'epoca vera cui si riferisce l'*Egoista* o l'*Amante di sè stesso,* Goldoni dimenticasse affatto la *traccia* abbozzata qualche anno prima e non accennasse punto a' suoi primi tentativi di portare l'*E-*

goista sulle scene. Il mio amico Ferrari ha un bel citarmi l'esempio delle *Morbinose* e della trilogia di *Zelinda* e *Lindoro*. Io accetto l'esempio e lo ritorco contro la sua argomentazione, dacchè in cotesti casi Goldoni accennò chiaramente a' suoi lavori precedenti, disse delle vecchie forme e delle loro trasformazioni successive, ne spiegò il come e il perchè e il quando con frasi non equivoche e non reticenti.

Ma altri indizi non mancano. Alcuno volle leggere in certi caratteri mal cancellati sul manoscritto del Barti le parole: *da rappresentarsi al ducal teatro di Parma dalla compagnia Medebac*. Ora Goldoni non poteva preparare nessuna commedia pel *ducal teatro di Parma* prima dell'anno 1756, allorchè vi si recò chiamato dall'Infante Don Filippo e vi giunse nel mese di marzo; ed a quell'epoca egli aveva già scritto da un anno *L'Egoista* ovvero *l'Amante di sè stesso* (che è del 1755) e da quattro anni aveva rotto ogni relazione con Medebac da cui si divise nel 1752, facendogli dono di tre commedie che avea *composto per soprappiù,* fra le quali non c'è davvero *l'Egoista per progetto*. E come mai avrebbe destinato al ducal teatro di Parma un abbozzo di commedia dell'arte sopra un argomento che gli aveva già servito a comporre una commedia in cinque atti ed in versi?... Nè si dica che forse l'abbozzo o la *traccia* in questione può risalire ad epoca più lontana per esempio alla sua dimora in Parma nel giugno del 1733, dacchè in quel tempo ei vi si trattenne cinque giorni e non più, ed ebbe senza dubbio altro pel capo che scriver *selve* ed abbozzi di commedie dell'arte; nè era quello il momento di pensare al *ducal teatro* mentre il teatro era chiuso, e il duca fuggiasco, e la guerra desolava li paese. Fatti i conti a mente tranquilla

tutti gli indizi e le annotazioni del celebre manoscritto si risolvono in una farragine di risibili contradizioni.

Paolo Ferrari, nella lettera ch'ei scrive al *Pungolo* per ribattere i miei argomenti in contrario, trova nell'esistenza d'una commmedia dal titolo *l'Amante di sè stesso* una prova in favore della sua tesi, che attribuisce a Goldoni la paternità della *traccia* dell'*Egoista per progetto*. Per me, io non ci veggo punto tutte le probabilità ch'ei vi scorge, e tra per i difetti caratteristici e antigoldoniani della favola, tra per l'impossibilità assoluta di assegnare una data magari approssimativa a quell'asserto tentativo di commedia dell'arte, tra pei riscontri molto espliciti e molto chiari delle *Memorie* di Goldoni, continuo a credere che l'*Egoista per progetto* abbia tanto che fare col commediografo veneziano, quanto la decadenza dell'impero d'Occidente collo stoccafisso in zimino.

E poi, se l'argomento era tanto favorevole alla tesi, perchè non scaraventarlo fuori alla prima, perchè andarne a cercare de' più deboli, de' men convincenti; e perdersi in congetture e in ipotesi e in supposizioni più o meno problematiche?

Certo io non intesi farmi bello d'una grande scoperta quando accennai il volume e le pagine dell'edizione di Prato ove si trova pubblicata per le stampe la vera commedia di Goldoni. Io faccio delle scoperte adattate alla mia statura, piccine piccine, e facili molto... le grandi e le importanti le lascio fare al signor P. T. Barti e a tutti i Fivizzanesi che sotterrano uno zio; ma, che Dio vi benedica, si potrebbe sapere il perchè, mentre tutti conoscevano l'*Amante di sè stesso,* nessuno ne fiatò prima del povero Yorick?!... Perchè non si istituì il paragone, non si scartabellarono le *Memorie,* e non si aprì bocca sui resultati

delle ricerche, mentre ci si scalmanava tanto a correre pei campi del possibile e del probabile? Come! Si sciupano e si buttan via a questo modo gli argomenti a favore?!...

Taccio della narrazione pubblicata testè per le stampe dalla Tipografia teatrale di Torino, cui il signor Luigi Bellotti Bon con sì savio consiglio ha posto il titolo di *Lamentevole storia.* Ohimè, pur troppo storia *lamentevole* e non già *lamentosa*! Il signor Bellotti Bon è in buona fede, del che nessuno ha mai dubitato, ch'io sappia; e spiega in quell'opuscoletto il modo semplice e chiaro con cui la sua buona fede fu sorpresa e ingannata, da altri che forse era in buona fede quanto lui. Bene sta. Qui a Firenze non si è inteso di fare il processo alla buona fede di alcuno. La nostra è una controversia affatto letteraria e nulla più.

Persone più istruite e più intelligenti di me — dice il signor Bellotti — potevano restarci ingannate. Noi non oseremo certo asserire il contrario. Recentissimi ed eloquenti esempi attestano invece la verità di cotesta ipotesi. Non potè un ardito truffatore prendersi giuoco a Parigi di quell'illustre letterato che fu Philarète Chasles, e fargli pagare a carissimo prezzo, per autentici e buoni, gli autografi falsificati di Galileo, di Mazarino, e di Maria Antonietta?... Non fu mestieri, per scoprire la verità, istituire un processo che rimarrà celebre negli annali criminali; non si chiamarono periti calligrafi, letterati, paleografi, antiquari e storiografi, e non si proseguirono per lungo tempo diligenti e dotte ricerche non solo sui caratteri, e sulla carta di quei manoscritti, ma anco sullo stile delle lettere e sugli avvenimenti cui esse si riferivano... e non si andò lì lì per concludere all'autenticità finchè il truffatore, stretto da ogni lato non si rese confesso e non palesò la sua colpevole soperchieria?... Ci vuol altro che i gridi di ammira-

zione degli *artisti drammatici* all'*aprire di un plico,* per attestare irrefragabilmente l'autenticità e l'antichità di un manoscritto!

Che il signor Luigi Bellotti-Bon non si sgomenti e non si creda perduto di riputazione per aver prestato fede allo scartafaccio del signor Barti. Egli può senza vergogna prender posto fra le vittime, accanto al signor Philarète Chasles, che nessuno ha mai gabellato davvero per un cretino della Val d'Aosta. E mi permetta di non tener dietro alla sua spiritosa confutazione delle critiche dirette contro l'*Egoista per progetto,* specialmente per ciò che riguarda il fatto mio. Se ci mettiamo tutti e due *a far dello spirito* — amici come siamo legati da lunga e fratellevole consuetudine — è probabile ch'io rimanga schiacciato sotto gli epigrammi e che resti a bocca aperta senza fiato da rispondere. Ma questo non farà avanzare di un passo la questione filologica e letteraria. (1)

Se avessi l'onore di conoscere il signor Taddeo Barti da Fivizzano, e se avessi con lui la confidenza che ho con Bellotti e Ferrari, vorrei averci un quarto d'ora di conversazione a quattr'occhi, e gli direi sorridendo:

— Oh! Taddeo!... Che eccellente pasta di parmigiano doveva essere il tuo zio Menico, buon'anima sua! Dio sa per quanti anni, e con che religione, ha serbato in fondo a un cassetto quel quinternino da salaccaio, usando ai suoi contemporanei la garbatezza di non lasciarlo vedere! Le serbava tutte per i posteri le sue celie, lo zio Menico, Dio lo riposi in gloria! E forse pensava, negli ultimi giorni della sua vita, all'acume letterario del nepote che avrebbe rivelato al mondo il tesoro tappato in soffitta, e avrebbe sollevato a

(1) Autore dell'*Egoista per progetto*, e relativa mistificazione, come tutti sanno, Parmenio Bettòli.

tempesta il mondo drammatico di là da venire. Oh! Taddeo!... Adesso tocca a te. Che ci fai così zitto e chiotto a Fivizzano?... Fatti innanzi, e raccontaci per filo e per segno, chi era quel burlone dello Zio, come mai faceva incetta di manoscritti antichi; che cognizione aveva di lettere e d'arti; e in che modo lasciò morendo, lo scartafaccio dell'*Egoista per progetto!*... E noi ti proclameremo la Fenice de' nepoti, e t'inalzeremo una statua alla prima neve.

Addio, Taddeo!...

TEATRO MODERNO

II

LA TESI FILOSOFICA

Il Suicidio

Commedia in 5 atti in prosa (1)

16-17 Agosto 1875.

— Abbiamo un bell'arrabattarci a negarlo — esclamava or non ha molto, nella *Revue des deux Mondes,* uno de' più eleganti e più autorevoli scrittori di Francia. — Noi siamo tutti figliuoli della malinconia!... Il nostro secolo è il secolo di Werther, di Manfredo, di Renato, di Jacopo Ortis. Nessuno di noi può ridere, senza far colla bocca un garbaccio di disperazione. E chi dicesse il contrario, direbbe una bugia. —

Un momento, di grazia... Non vi affrettate troppo a fare una spallata e non gridate così subito al paradosso, voi, Fiorentini motteggiatori e spensierati, che vi affollate ogni sera sulle panche della platea per rallegrare i beati ozi delle notti d'agosto, mentre pende la luna sulle brune torri della città, e le miriadi di stelle fan tremolare il dolcissimo raggio sull'onda increspata dell'Arno natìo.

Indovinate prima, se vi piace, quanti suicidi, fra consumati e tentati, registra ogni anno la statistica ufficiale per le sole nazioni europee!...

(1) Firenze, Arena Nazionale, Drammatica Compagnia Bellotti-Bon N. 1

Ve la do in cento, ve la do in mille... datevi per vinti che è tempo perso in verità! Fate conto ch'e' giungono, in media, almeno almeno a cinquantamila; e noi Italiani, che nel computo generale della popolazione d'Europa tocchiamo il decimo del totale a mala pena, oltrepassiamo sovente cotesta proporzione nella cifra veramente spaventosa de' violenti contro sè medesimi.

Così, dal principio del secolo a tutt'oggi, nella piccola e gentil plaga di terra che abitiamo noi, gente civile e famosa per mite e piacevol costume, oltre tre milioni e mezzo di creature umane, rifiutarono sdegnosamente il dono dell'esistenza, e scesero anzi tempo, coll'insulto e colla maledizione sul labbro, nel sepolcro scavato colle proprie lor mani.

E la proporzione cresce ogni giorno; e questa piaga della moderna società si fa ogni dì più cancrenosa e profonda; e l'inesplicabile disgusto, la stanchezza misteriosa, l'arcano odio de' viventi per le incessanti lotte e per le affannose emozioni della vita, si allarga come sordida macchia d'olio, nelle classi più colte e meglio difese contro le terribili tentazioni del bisogno persuasore di mali; e invade le menti più nuove, più giovani, più vaghe, più innamorate delle facili lusinghe e degli inebrianti piaceri del mondo; e travolge nel dubbio e nella disperazione le età più lontane dagli amari disinganni dell'esperienza e dalle inevitabili miserie della vecchiaia!

Nè queste sono nude teorie, o finzioni di cervelli bislacchi vaneggianti alla ricerca di un nuovo assetto sociale, o ipotesi di moralisti intenti alla dimostrazione d'un curioso teorema psicologico. Questi sono fatti, e fatti noti, comuni, universali, che pur troppo ci cadono sott'occhio ogni tantino. Uno scrittore da teatro che miri a portar sulla scena, come al fuoco di ben costrutta lente, l'immagine virtuale

e perfetta del mondo fisico e morale in cui vive, non può trascurare cotesta strana e morbosa manifestazione dello spirito umano, che rivela uno de' più drammatici atteggiamenti della passione, una delle lotte più fiere tra la ragione e l'istinto, tra la volontà e la necessità, tra le aspirazioni dell'anima e il corso cieco e disordinato degli avvenimenti.

Alla commedia di Paolo Ferrari nessuno può dunque rimproverare quello che si rimprovera per lo più alle produzioni del teatro moderno, d'aver voluto piuttosto sviluppare una tèsi che mettere in scena un'azione, di aver cercato dei principii e non dei personaggi, d'avere addotto degli argomenti e non indotto delle passioni, d'aver creato un ragionamento e non un intreccio, d'aver fatto capo alla illazione d'un sillogismo non alla catastrofe d'un dramma.

Il Suicidio è un fatto umano in cui la passione ha senza dubbio la parte principale; è un modo violento con cui alcuno cerca di uscire da una situazione difficile e penosa, e di por fine ad un lungo conflitto tra la facoltà dell'anima e i casi del mondo esteriore. E da questo lato almeno l'argomento è di quelli che più si prestano alla forma drammatica.

Rastava a vedersi quale dei *momenti* di cotesto fatto meglio rispondeva alle esigenze della scena.

Mostrare al pubblico, sotto il velame di una favola bene ordinata, quali e quante sieno le cause che spingono un uomo a incrudelire contro sè stesso fino al punto di togliersi violentemente la vita, poteva parere facile e gloriosa impresa a chi non avesse delle cose del teatro la pratica grande che ne ha Paolo Ferrari. Un novizio sarebbe stato preso a cotesto laccio; e noi avremmo avuto un altro dramma tutto personale, limitato e circoscritto alla figura del protagonista, una brutta (molto brutta) copia dell'*Otello* di Shakespeare, o una pallida

imitazione del *Chatterton* di Alfredo de Vigny, o una tragedia modellata sul *Saul* di Alfieri.

L'autore avrebbe dimostrato una volta di più che i rimorsi d'un innamorato omicida, o la tracotante superbia d'un poeta ambizioso, o le sventure d'un sovrano spodestato e d'un guerriero vinto in battaglia, sono passioni che fanno velo all'intelletto e armano la mano alla strage di sè medesimi; il filosofo contemporaneo avrebbe preparato nella catastrofe del suo dramma questo novissimo e bellissimo insegnamento alla folla degli spettatori: che ci sono nella vita certe situazioni terribili e inaspettate, contro cui non vale forza d'animo o d'ingegno, e da cui non è dato di uscire se non per la porta sanguinosa che mena diritto diritto al mondo di là.

Ora, era appunto l'insegnamento contrario quello che dovea scaturire dall'opera civile di uno scrittore moderno!... Si voleva e si poteva cercare e trovare la prova che il suicidio — nella nostra società tale quale è organizzata attualmente — non risolve nulla, non finisce nulla, non conclude nulla; anzi rimette in questione ogni cosa; fa risorgere sotto una nuova forma, più terribile ancora e più paurosa, lo stesso arduo problema; lascia la società con un cadavere di più, la famiglia con una forza attiva e produttiva di meno, i figliuoli con un tristissimo esempio, il morto nel disonore, i vivi nell'imbarazzo, gli affari nella rovina, il passato nel lutto, l'avvenire nell'incertezza, e tutto il resto delle cose allo stesso disgraziatissimo punto di prima; tantochè se uno qualunque dei cinquantamila suicidi potesse aprire gli occhi un'ora dopo d'averli chiusi per sempre, sceglierebbe per minor male vivere ancora, e soffrire, e opporre a mala fortuna buon viso, e a trista condotta onesto pentimento.

Non è già alle cause, sibbene alle conseguen-

ze del suicidio che il dramma moderno deve indirizzare i suoi colpi.

Le prime hanno radice quasi sempre nella fantasia ammalata o turbata d'un uomo solo, e non possono produrre sulla scena che una commedia *di carattere,* cui le sventure o le colpe del protagonista forniscono l'intreccio, mentre la miseranda fine di lui prepara l'inevitabile catastrofe. Le seconde s'impongono a tutti i personaggi della favola; governano necessariamente l'azione; determinano la lotta, il contrasto drammatico fra gli avvenimenti e le passioni, fra le situazioni e i caratteri; danno vita alla commedia sociale, a cui il suicidio serve di dato, di premessa, di punto di partenza soltanto.

E a questo modo rimane dimostrato ancora una volta che la morale non è l'unico *scopo*, ma è piuttosto uno dei *mezzi* dell'arte, e che in teatro non bisogna essere artisti per riuscire morali, ma è mestieri esser morali per riuscire artisti.

Portare alla scena le cause del suicidio poteva bastare e bastò alla gloria del teatro antico. Tutti allora i lieti casi e i luttuosi avvenimenti di questo piccolo mondo, e le vicende dei popoli e le sorti dei regni, e la vita e la morte degli eroi, erano nelle mani inesorabili del Fato... e il Fato era il *Deus ex machina* dell'antica tragedia. Per obbedire o per infrangere i tremendi decreti del Fato, per farsi ligi o ribelli al prepotente volere di quella sorda divinità, per compiere i decreti dell'oracolo, per disperdere gli auguri funesti, per suggellare col sangue la solenne protesta del debole oppresso e abbandonato dagli Dei contro il tiranno fortunato e protetto dalla cieca fortuna, corsero incontro a morte e Codro, e Curzio, e Decio, e Catone, e Seneca, e Tiberio Gracco, ed Arria, e Peto, e Temistocle e Filene, e Bruto, e Cassio, e Porzia, e Lucrezia, e

cento altri, che troppo lungo sarebbe enumerare; ed allora il suicidio apparve illuminato dall'aureola del sacrifizio, dallo splendore della gloria, dal riflesso delle grandi virtù cittadine.

Seneca, nella prima scena della sua *Tebaide,* attribuisce addirittura al Dio l'encomio d'aver fatto l'uomo libero di morire a suo talento :

Ubique mors est; optume hoc cavit Deus.
Eripere vitam nemo non homini potest,
At nemo mortem : mille ad hanc aditus patent.

« La morte è dappertutto, e questo è l'ottimo dei decreti del Dio. Tutti possono rubare all'uomo la vita, nessuno gli può rubare la morte. Mille vie conducono a lei ».

Plinio spinge arditamente il passo più innanzi, e trova che la facoltà di ammazzarsi colle proprie mani è un argomento della superiorità dell'uomo perfino sopra la stessa divinità : *Imperfectae vero in homine naturae praecipua solatia, ne Deum quidem posse omnia. Namque nec sibi potest mortem consciscere, si velit; quod homini dedit optimum in tantis vitae poenis...*

Cotesto continuo intervento del Dio, amico o nemico al suicida, era pel teatro antico un ausilio potente allo sviluppo dell'azione e alla novità della catastrofe, ma è un elemento che manca affatto al teatro moderno.

Da un altro lato, a discutere l'argomento della vita e della morte, a insegnare la perfetta indifferenza tra la miseria di quella e il sopraggiungere di questa, a determinare i casi in cui era lecito al saggio preferire la seconda alla prima, sorsero nell'evo antico le scuole filosofiche e le Accademie. Innanzi di esse il suicidio era affare di religione; dopo di esse fu questione di dottrina. Uccidersi era ancora una maniera di filosofare.

Il Panteismo d'Oriente poneva a base del si-

stema l'anima universale. Morire non è altro che cambiare di forma, sfuggire al dolore inevitabile a un modo d'essere speciale per ritemprarsi alle origini della vita, e rinascere successivamente più volte finchè l'anima incontri lo stato di perfetta felicità. E' una partita che si perde sempre e sempre si ricomincia con nuove probabilità di vittoria.

Cinquecento filosofi chinesi della scuola di Confucio, sdegnando sopravvivere alla perdita dei loro libri bruciati per ordine del feroce imperatore Chi-Koang-Ti, si precipitarono tutti insieme nel mare. I settari di Budda si lanciano per unirsi a lui, nell'abisso, dall'alto d'una rupe scoscesa. I *gimnosofisti* delle Indie si bruciano vivi. Gli adoratori di Djaagernat si fanno schiacciare sotto le ruote del carro sacro. I Giapponesi seguaci d'Amida si lasciano morire tranquillamente di fame. I *Sinapotumeni* d'Egitto si riuniscono in società per cercare i modi di morir presto e di morire allegramente, affine di rinascere spesso e godere di una eterna gioventù. Il re Sesostri, rimasto cieco, si uccide con calma e riflessione, per *ritrovare i suoi occhi perduti*.

La filosofia dei Celti non differisce troppo da quella degli Orientali. I *Druidi* insegnano la metemspicosi e promettono un soggiorno di delizie ai suicidi, e un oscuro sotterraneo pieno di bestie velenose a quelli che muoiono di malattia o di vecchiezza.

In Grecia ed a Roma l'apologia della morte s'incontra per tutto ne' libri de' filosofi. Pitagora e Platone assegnano soltanto certi limiti alla libertà di morire. Ma Speusippe, fondatore insiem con Platone della prima Accademia, si uccide credendo ai motteggi di Diogene, il quale, fondatore a sua volta della setta dei *Cinici* si dà la morte insieme al suo discepolo Stilpone di Megara.

Gli *Stoici* stabiliscono la gran massima:

Mori licet cui vivere non placet; e Zenone, fondatore della scuola, si strozza a novantotto anni colle sue mani, imitato da cento e cento suoi fedeli seguaci. Arcesilao e Carneade, creatori della seconda e della terza Accademia, pongono fine da sè ai propri giorni.

Aristippo di Cirene insegna al saggio di scegliere a suo talento e con uguale indifferenza la vita e la morte, e i Cirenaici si uccidono in folla; e fra questi Egesippo fa in pubblico così eloquenti descrizioni delle miserie del vivere e della felicità del morire, che gli uditori si ammazzano a centinaia e il re Tolomeo gli proibisce di parlare più oltre su cotesto soggetto.

Gli *Epicurei* professano la stessa dottrina: e Lucrezio, il gran Lucrezio, a quarant'anni si trafigge, Diodoro si taglia la gola, Democrito si passa la spada attraverso al corpo, Petronio si svena, Antinoo s'impicca, Apicio si avvelena, Antocle ed Epicle vanno ad annegarsi nel fiume.

Una corona, una provincia, una battaglia perduta, un disinganno, un dolore, una malattia, una temporaria privazione di libertà sono cause impellenti alla morte volontaria; e così eleggono finire i propri giorni Sardanapalo e Cleopatra, Temistocle e Saba, Annibale e Aristomene, Demostene, Isocrate, Corbulone, Aristarco, Erasistrato, Latrone, Eratostene, Pomponio Attico, Diocleziano, Cleomene, Scipione, Gordiano e Silvio Italico.

Grandi nomi e grandi avvenimenti, gran conflitto di dottrine filosofiche e di passioni umane. Il dramma è sempre tutto personale e psicologico, l'interesse dell'azione è tutto rinchiuso in quest'unico problema; si ucciderà l'eroe o vivrà alla vendetta?... si aprirà le vene il filosofo o smentirà coll'esempio il precetto?... trionferà il coraggio o la viltà, l'entusiasmo scientifico delle nuove dottrine o l'amore animalesco della vita?... Il dualismo drammatico

è sempre netto, spiccato, distinto. Una forza unica spinge alla morte, un unico legame avvince alla vita. L'interesse sta nella lotta tra que' principii ugualmente potenti. La catastrofe si trova nel trionfo, dell'uno o dell'altro.

Ma oggidì, dopo la venuta del Cristo e la conquista del Cristianesimo, dopo i progressi della scienza, e dopo le rivelazioni della statistica, il suicidio, per ciò che riguarda le cause, è diventato un problema cui nessuno per anco trovò la soluzione. Tutto è nebuloso, tutto è indeterminato, tutto è incerto e ipotetico nelle origini di cotesto fatto costante e anormale. E' egli da considerarsi come una malattia morale, come una tendenza ereditaria, come un'influenza epidemica? E' una vertigine, una pazzia, un delitto, una viltà, una prova di coraggio, un indizio di malvagia natura, un impulso d'egoismo o di abnegazione?

Come credere a una vertigine quando si uccide Pichegru? Come supporre una pazzia quando tenta suicidarsi il grande Napoleone? Come pensare al delitto quando muore Gerard de Nerval? Come ammettere una viltà quando Chamfort si sega la gola? Come trovare una prova di malvagità nel tentativo di suicidio di Chateaubriand, di George Sand, di Saint-Simon? Come assegnare un'unica causa al suicidio quando si danno la morte il Domenichino e lo Spagnoletto?...

Il dualismo drammatico è sparito affatto dalle origini del suicidio, e l'interesse, tolto alla questione personale fra il desiderio della morte e l'amore della vita in un unico protagonista come se fosse un uomo solo a questo mondo, sciolto da ogni vincolo sociale, e libero d'ogni responsabilità pel passato e d'ogni dovere per l'avvenire. Oggi l'interesse si suscita intorno alle grandi questioni della società e della famiglia, e un tristo dramma porterebbe alla scena colui che prendesse a scopo

di fingere nella sua favola una situazione tale, che al protagonista non fosse dato d'uscirne se non per via della morte volontaria e violenta.

Paolo Ferrari ha cansato molto arditamente e molto felicemente cotesto pericolo. Il primo atto del *Suicidio* racchiude tutto intero, in poche scene d'una evidenza e d'una efficacia meravigliosa il dramma della vecchia scuola, rigenerato e rinnovato al soffio delle idee più moderne. Tutte le cause molteplici e difformi che spingono l'uomo a togliersi di propria mano la vita, fanno violenza ad un tratto sulla mente di *Uberto Camporegio*. Ce n'è per contentare tutti i gusti, ce n'è per spiegare il luttuoso avvenimento agli occhi del moralista, del fisiologo, dello scienziato, e dell'uomo di comune levatura.

Uberto è nato in Sicilia. Il sangue gli bolle, la fantasia lo predomina. Studiò medicina e giunse a scoprire gli alti misteri della natura... il che lo ridusse un materialista perfetto. L'uomo che cercò collo scalpello il segreto delle forze vitali tra i nervi denudati del cadavere inerte, crede poco ai dogmi dello spiritualismo e alle promesse de' premi e delle pene di oltre tomba. Scrisse un'opera che la censura del suo paese, nell'anno 1855, trovò infetta del più empio Panteismo, qualche cosa di molto somigliante alle dottrine teocosmiche dell'antico Oriente, e questo lo predispone senza dubbio a considerare la vita e la morte come due forme puramente contingenti dell'esistenza universale.

Il dubbio lo travaglia in ogni suo pensiero, in ogni azione sua, in ogni relazione del suo intelletto col mondo esteriore. Non ha fede religiosa, non ha convinzioni politiche. Appartiene a una loggia di *Franchi Muratori,* ma accettò una cattedra dal Borbone, per vaghezza di propalare le sue dottrine scientifiche o per desiderio di migliorare la sua posizione. Gli

affetti ha disordinati e scomposti e tumultuanti come le idee. Andò sposo ad *Adele Santandrei,* ma non ama sua moglie... sibbene la stima, il che non gl'impedisce di esserne geloso e di sospettare men che oneste origini alle di lei simpatie pel cugino *Pier Luigi Guerraschi.* Ha due figli, *Giorgio* e *Clotilde,* che farebbero la delizia di un padre col cervello a posto, ma le gioie della famiglia non bastano a quell'anima ardente e assetata di piaceri; e cerca quel di più — che gli manca nella quiete delle pareti domestiche — fra le agitazioni e i trasporti d'una adultera relazione con la contessa *Laura Lambrini,* moglie all'amico suo *Rambaldo,* che ama e stima e tradisce, perpetuamente combattuto fra i rimorsi e i godimenti.

La gelosia di *Adele* — che sospetta, di tanto in tanto, la vera natura delle sue relazioni con *Laura* — lo irrita, lo indispettisce, lo punge; ma riesce a furia di menzogne a calmare la moglie credula e confidente; però si vergogna e si accusa di cotesta indegna finzione, e la lotta interna ch'ei combatte di continuo fra i nobili istinti del suo cuore e le prepotenti passioni amorose, turba la calma necessaria ai suoi studi.

Ambizioso, superbo, inchinevole ad esagerare ogni cosa, vago d'ogni più delicato e d'ogni più grossolano piacere, vaneggia di grandi ricchezze future, e scontando le speranze, non conosce nè freno, nè misura alle spese; onde si trova illaqueato in un laberinto di debiti, perseguitato dagli usurai, abbandonato dagli amici, e mentre il sentimento dell'onore lo persuade a rispettare il sacro deposito a lui affidato dall'associazione medica di cui è cassiere; gl'imbarazzi in cui si trova costretto gli sussurrano nell'orecchio il perfido consiglio di valersi di cotesto danaro. Ha gli usurai alla porta, gli uscieri in giardino, la moglie alle spalle, l'amico *Attilio Parriani* alle costole, e

tutti chiedono quattrini... ed egli non ne ha, e perde ogni speranza di ottenerne dai clienti che gli negano un prestito, e dal suo editore che pel sequestro dell'opera chiede invece il pagamento delle cambiali, firmate a garanzia delle anticipazioni.

Ben potrebbe ricorrere all'aiuto del cugino *Pier Luigi*, se il sospetto de' di lui amori con *Adele* non gli facesse respingere con orrore siffatto espediente.

Giunge intanto alla villa il conte *Rambaldo Lambrini*, non ben tranquillo dal canto suo sulla fedeltà dell'amico e della moglie, e muove aspra rampogna ad *Uberto* per l'apostasia politica cui accenna la sua recente nomina a professore, e pel disordine vergognoso dei suoi affari di cui è prova la presenza degli uscieri in giardino. Quella — risponde *Uberto* — è conseguenza di questo; la ruina di tutte le sue speranze gli toglie modo di far fronte agli impegni, e lo costringe ad accettare una posizione cui ripugnano le aspirazioni di tutta la sua vita. E allora *Rambaldo* gli offre la sua borsa, che l'altro rifiuta vergognando di accettare un soccorso dall'amico insidiato e tradito, e questo rifiuto fa balenare un lampo di luce alla mente del marito ingannato, onde *Uberto* non ha scampo se non spiegando la sua repugnanza col possesso d'una somma di danaro... quella somma istessa che costituisce il deposito dall'*associazione medica* affidato al suo onore.

— Avete danaro?... Pagate dunque i vostri debiti — conclude tutto rassicurato *Rambaldo*, e *Uberto* paga... paga coi danari non suoi, l'usuraio e gli uscieri, e un minuto più tardi, ecco giungere una lettera officiale dell'*associazione* che domanda *ex abrupto* la restituzione del deposito.

A quest'ultimo colpo la bilancia trabocca, *Adele* è partita per Palermo coi figli, donde

la sera muoverà insieme col marito alla volta di Napoli, *Rambaldo* ha seguito la contessa *Laura* in città... e *Uberto* è rimasto solo coll'amico *Attilio,* cui racconta una ad una tutte le sventure, tutte le contrarietà, tutte le ruine che si sono rovesciate in un istante sulla sua povera testa. Lui abbandonato dai clienti, rinnegato dagli amici, maledetto dai fratelli. Lui precipitato giù dal sommo de' suoi sogni d'ambizione, tormentato dai sospetti nel matrimonio, dai rimorsi nell'amore, dal dubbio nella fede, dalla coscienza del tradimento nell'amicizia. Lui spregevole agli occhi propri e agli altrui, lui impotente a fare il bene e a volere il male; lui miserabile, lui ladro, lui vicino a propalare la sua vergogna, a perdere la sua libertà, a macchiare il suo nome, a menare la vita nel fondo d'una casa di pena. Tutto gli sfugge ad un tempo, tutto crolla intorno a lui, gli resterebbe solo l'infamia, la miseria, la prigionia!...

Le stesse sue parole, il racconto stesso che fa all'amico esterrefatto e sbigottito, lo eccitano, lo riscaldano, lo traggono fuori di sè. Grado a grado s'infiamma, alza la voce, la collera lo affoga, l'emozione lo soffoca, il tuono delle sue parole lo spaventa, il quadro della sua posizione disperata lo atterrisce, lo acceca, gli toglie il lume degli occhi... ha una pistola nelle mani, e se la scarica nella testa... e cade come morto sul pavimento!...

E' questo quasi il prologo del dramma che si svolgerà poi nei quattro atti susseguenti...

* * *

19 Agosto 1875.

Quel primo atto del *Suicidio*, considerato sotto tutti gli aspetti, mi sembra addirittura qualche cosa di sì bello, di sì perfetto, di sì rispondente a tutte le ragioni dell'arte, che invano mi proverei a dirne tutto il bene che ne penso.

Ho sentito talvolta rimproverare a Paolo Ferrari la soverchia complicazione e la laboriosa moltiplicità degli antefatti delle sue commedie, quasi che i *dati* del suo problema drammatico fossero tanti, e sì astrusi, e sì maledettamente intricati fra loro, che il pubblico durasse fatica a tenerli a mente e perdesse poi, con grande facilità, il filo della dimostrazione nello sviluppo della favola.

Ecco qua una produzione che non ha, si può dire, neanco l'ombra dell'antefatto. Appena alzato il sipario, vi sentite di punto in bianco trasportati *in medias res,* travolti nel turbinio dell'azione, costretti a palpitare dall'una all'altra scena, nell'ansiosa aspettativa degli avvenimenti che incalzano, precipitano, sono più presto compiuti che annunziati! Non avete tempo di rifletterci, vi manca la calma necessaria a giudicare della gravità d'ogni circostanza, sorge prepotente nell'anima vostra quel turbamento istesso che invade l'anima angosciata del povero *Uberto Camporegio*. Ognuno capisce che c'è in giuoco la vita di un uomo, e pur non v'ha spettatore, per quanto grullo e dissennato, in platea, che al furibondo e subitaneo imperversare di tante avverse fortune non corra, da sè, col pensiero, a quella pistola rimasta lì sul banco, fra i libri e le carte!...

E quando *Uberto* dà di piglio a quell'arma e se la scarica a bruciapelo nel cervello, tutti sentiamo una scossa, un'impressione, un tuffo nel sangue, quasi la palla fosse venuta a ferire nella testa ciascuno di noi; e lì per lì non trovereste un uomo rimasto così padrone di sè da mettersi a gridare: no, per Dio, la non doveva finire a cotesto modo, visto che a questo mondo a tutto c'è rimedio, tranne che alla morte!...

E qui appunto sta il sommo dell'arte. Voi, cittadino spicciolo, uomo posato, coniugato con figli, elettore, contribuente, e guardia na-

zionale... disarmata... voi, che venite al teatro dopo pranzo, a fare tranquillamente la vostra brava digestione, colla fantasia lontana le millanta miglia dal cimitero, e coll'intenzione caritatevole di passarvi il lusso d'un po' di ilarità o d'un bricciolino di virtuosa indignazione alle spalle delle miserie e dei vizi del prossimo; voi, tutto ad un tratto, vi trovate coi sughi gastrici sconvolti, collo stomaco sottosopra, col solito cervello alla rovescia, voi uscite dalla vostra abituale apatia; vi sentite scaraventato fuori del vostro assetto ordinario; non vi chiamate più Gaetano, o Pasquale, o Giannandrea, vi chiamate *Uberto Camporegio,* piangete di rimorso, tremate di paura, ruggite di disperazione, avete in mano una pistola invece dell'ombrello o del bastone, e vi ammazzate come un cane, sulla vostra brava seggiola di Barga, senza pensare un minuto alla vecchia Andromaca e al piccolo Astianatte che vi aspettano a cena.

E restate lì morti tanto tempo quanto basti a calare il sipario; dopo di che vi affrettate a resuscitare, a rimettervi in calma, a riconoscere l'ombrello e la bottiglia di birra, a ripensare alla moglie, a' figliuoli, alle scadenze, e borbottate fra voi: Diavolo!... e se mi ammazzo, chi dà da mangiare alla famiglia, chi paga i miei debiti, chi educa i miei piccini, chi mi salva l'onore, chi dalle stanche ceneri (m'immagino che abbiate letto Manzoni), sperde ogni ria parola?... Un galantuomo vive e soffre, espia le sue colpe col dolore e col lavoro, e prima di morire si adopra almeno a lasciare ai figliuoli l'esempio del pentimento, della rassegnazione, e della buona volontà di ritornare sulla retta via!...

Se aveste letto anco Dante — che sarebbe nulla più del vostro dovere — rammentereste in questa occasione le parole di Virgilio, nell'undecimo canto dell'*Inferno*:

Puote uomo avere in sè man violenta,
E ne' suoi beni — e però nel secondo
Giron, convien che senza pro si penta
Qualunque priva sè del vostro mondo,
Biscazza e fonde la sua facultade,
E piange là dov'esser dee giocondo.

Allora, ritornati in vita e rientrati in voi stessi, la logica piglia subito il luogo della passione, e vi mettete a pensare alla situazione di *Uberto*.

— Poh!... la non era finalmente così disperata come sembrava a prima vista, e si sarebbe trovato il bandolo della matassa per poco che quello scavezzacollo ci avesse pensato con mente tranquilla come ci pensiamo noi! Per l'appunto è andato a nascere in Sicilia, e ha il cervello pieno di fumaioli come l'Etna. Certo non è una disgrazia piccina trovarsi senza un soldo dopo aver sognato milioni, avere una moglie un po' seccantuccia, un amico con poco giudizio e un'amante perversa maritata ad un onest'uomo che vi stringe la mano; sospettare della sposa che è leggiera ma virtuosa, e del cugino che è burlone ma onesto. Non è piccola sventura aver fatto una scoperta scientifica importante e vedersela sequestrata come un contrabbando; essere arrivato fino agli scalini della cattedra e ruzzolar giù in mezzo a una strada, con tutti gli istinti e tutte le abitudini del gran signore e con una famiglia che costa tesori. Non è un malanno da nulla sentirsi vicino ad esser cacciato via come un ladro, reietto dagli amici come un malscalzone... Ma pure... se avesse avuto un po' più di timor di Dio (a farlo apposta era materialista), e un po' meno di superbia, e un po' di fede nell'avvenire, e un po' di sentimento giusto della sua responsabilità... se avesse accettato le offerte del cugino *Pier Luigi,* che sospettava a torto, e se invece di riscaldarsi, di

eccitarsi, di battersi i fianchi come un leone in gabbia raccontando ogni cosa a quella testa matta di *Attilio*, si fosse raccolto nella solitudine e nel silenzio, e avesse pensato a' suoi bambini!...

Sì, signori, parlate d'oro e avete ragione da vendere. Ma intanto, mentre parlate così, dovete anco riconoscere che se per un momento avete vaneggiato e delirato con *Uberto*, questo avvenne perchè l'Autore della Commedia, fra le mille cause di disperazione che accumulò intorno al personaggio creato dalla sua fantasia, toccò anche quella che ha maggiori punti di contatto colla vostra propria individualità e colle tendenze speciali del vostro proprio spirito; e fra le passioni che indusse nella sua favola, suscitò anco quelle che più fremono ed ardono in voi, che più governano e signoreggiano l'anima vostra, e più presto riescono a turbare la serenità del vostro giudizio. Ma perchè voi non siete un solo individuo, sibbene un corpo collettivo composto di migliaia di personalità distinte, diverse di umore, d'opinione, di sentimenti, e di criterii, l'Autore della commedia, per appassionarvi tutti insieme col suo *Uberto*, ha dovuto creare un *Uberto* che partecipasse un po' de' criteri, de' sentimenti, delle opinioni e degli umori di tutti... in altre parole: ha dovuto creare un personaggio sintetico, un personaggio umano; e questo non riesce che ai grandi artisti.

Aspettate, di grazia, che non ho finito ancora. Sì, signori, voi parlate d'oro e avete ragione da vendere quanto stimate che la situazione di *Uberto*, esaminata a sangue freddo, non è tale da giustificare la sua feroce risoluzione; e quando opinate che, se invece di uccidersi egli avesse coraggiosamente affrontato la lotta colla sua meritata sventura, avrebbe risparmiato a sè ed a' suoi cari le terribili conseguenze del suicidio. Ma coteste riflessio-

ni e cotesti giudizi è l'Autore della commedia che ve li ha suggeriti colla condotta della sua favola; e ve li ha suggeriti e ve li ha provocati precisamente perchè rispondono al concetto morale della sua produzione, perchè contengono in germe l'argomento dei quattro atti che verranno di poi, i quali vi porranno sotto gli occhi la prova evidente della giustizia e della verità delle vostre riflessioni.

La vedete voi adesso la morale adoperata come mezzo dell'arte, il sentimento del buono, del vero, del giusto, dell'onesto, suscitato in voi al doppio fine che vi serva di regola, fuor di teatro, nei casi della vita, e vi predisponga intanto, in teatro, a giudicare secondo il concetto dell'Autore, i casi della commedia?

E questo — siamo da capo — riesce solamente ai grandi artisti come Paolo Ferrari; ed eccovi spiegato perchè io stimo il primo atto del *Suicidio* come una delle più belle e perfette creazioni della scena contemporanea.

Il suicidio è quasi sempre l'irrimediabile resultato di un momento d'insano furore. Per esser certo che le conseguenze di esso generano mali assai più gravi di quelli minacciati innanzi alla trista catastrofe, bisognerebbe che il suicidia potesse rivivere tanto tempo dopo la sua morte, quanto basti a mettere ni chiaro e a portare ad atto tutte codeste conseguenze.

Debet enim, misere cui forte aegreque futu-
[rum est,
Ipse quoque esse in eo tum tempore, quum
[male possit
Accidere....

Infatti *Uberto Camporegio* non è morto, e vedremo più tardi per qual concorso di fortunate circostanze il cielo lo serbi al triste spettacolo dei mali generati dalla supposta sua uccisione.

Ma intanto *Attilio Parriani* unico testimo-

ne della violenta e miserrima fine dell'amico, si precipita sull'inerte corpo di lui, lo palpa, lo tocca, e bench'egli pure sia medico, lo giudica irremissibilmente perduto. Nulla di più difficile e di più fallace, tutti lo sanno ormai, dell'accertamento della morte nei casi di ferite prodotte da un'arma da fuoco. Arroge lo spavento, l'emozione, la subitaneità del caso, il sentimento della propria responsabilità, e l'errore di *Attilio* non parrà inverosimile a chi abbia fior di senno.

Adele Camporegio intanto, circondata dai suoi biondi figliuoletti, aspetta il marito a Palermo, in casa della contessa *Lambrini,* e spera di partire innanzi sera con lui alla volta di Napoli. Il conte *Rambaldo* le reca a nome di *Uberto* cinquecento ducati (gli ultimi rimasai nella cassa della *Associazione medica* manomessa); la contessa *Laura,* perfidamente affettuosa, la circonda di carezze e di cure; il cugino *Pier Luigi Guerraschi,* avvertito da lei de' sospetti di *Uberto,* dimette il pensiero di accompagnarla e piglia congedo; *Annibale Frottini, Gaspare Maraschi, Bernardo Sortenghi, Emilio Grotti,* tutti gli amici cui ebbe invano ricorso l'infelice *Camporegio* prima di darsi la morte, son lì a far la corte alla contessa *Laura,* e ad augurare il buon viaggio alla signora *Adele.* La scena è rallegrata da quelle quattro creature, ma l'animo degli spettatori è profondamente commosso al pensiero della terribile sventura che sta per colpire quella moglie così lieta, così fiduciosa, nelle fallaci promesse dell'avvenire. Essa pensa all'abbigliamento de' suoi piccini, e riceve la visita d'una tale *Teresa,* sua antica compagna di scuola, che opponendo alle disgrazie onde fu vittima la sua famiglia il coraggio, la rassegnazione e il lavoro, si è fatta modista e si è creata una certa posizione in paese.

Teresa è stata lungo tempo a Parigi, ha im-

parato il mestiere, e ritorna adesso in patria, dove non conosce quasi più nessuno, tranne la contessa *Laura,* che la raccomanda alle sue conoscenze. E viene in casa di lei a portare a mostra i suoi cappellini, che dovranno servire ai fanciulli di *Adele.*

Le due amiche si roconoscono, si abbracciano, si fanno mille reciproche confidenze, e mentre *Adele* entra per poco nelle sue camere per provare i cappellini ai figliuoli, *Teresa* rimane in salotto, dove il cugino *Pier Luigi* e i quattro *amici di casa* entrano a fare un po' di conversazione. Quand'ecco giunge un servo che reca a *Pier Luigi* un biglietto di *Attilio,* colla notizia della morte di *Uberto.* Figurarsi la sorpresa, il raccapriccio, il terrore di quei cinque individui di fronte a una simile partecipazione, ricevuta lì per lì, in una casa ove stanno, inconscie di tutto, la moglie del suicida e l'amante! Bisogna nascondere studiosamente l'accaduto ad *Adele,* avvisare in tempo la contessa *Laura* e *Rambaldo,* provvedere a che la notizia non si faccia palese senza preparare un po' innanzi l'animo della madre, della moglie sventurata.

Così partono i cinque, lasciando sola *Teresa,* che del loro dialogo concitato, prima e dopo l'arrivo del biglietto, ha capito solo quanto basta a ritenere che la contessa *Laura* ha avuto degli amanti, che uno di questi fu un tal capitano *Procidi,* che l'amante di *Laura* si è ucciso testè, e che v'ha chi si propone di recarle con tutti i riguardi possibili la triste novella.

Ond'è che al ritorno di *Adele,* dopo essersi accortamente assicurata, con opportune domande, che il capitano *Procidi* non è nè parente nè amico della *Camporegio,* la *Teresa,* confondendo i nomi e le persone, confida in gran segretezza all'*Adele* la novella del suicidio del Capitano, e se ne va co' suoi cappel-

lini. La povera moglie resta atterrita dall'annunzio luttuoso. Ignara del tradimento di *Laura,* sente compassione di lei, teme le conseguenze del suo dolore, le corre incontro, l'accoglie fra le sue braccia, e trova sublimi parole di conforto, e affettuose espressioni d'indulgente amicizia per l'adultera che il Cristo insegnò a perdonare.

Il cugino, gli amici, profittando dell'equivoco, tentano prolungare l'inganno; ma una lettera della modista pone in ruina i loro pietosi disegni. *Teresa,* uscita di poco, ha saputo la verità, e l'ha interpretata a modo suo. Il morto non è quello creduto da principio; *Adele* dunque può calmare l'agitazione suscitata in lei dall'annunzio del suicidio dell'amante di *Laura.* Motivo per cui il biglietto contiene poche righe: « Mi credo in dovere di dissipare la penosa impressione che ti hanno fatto le mie parole di poco fa. Tranquilizzati. Il suicida non è il capitano Procidi, è un tale *Uberto Camporegio* che si è ammazzato in una villa vicina alla città ».

L'effetto di cotesta lettera si può più presto immaginare che descrivere. La terribile verità guizza alla mente della sventurata come il bagliore d'un fulmine sull'azzurro del cielo sereno. Il colpo è dato, tanto più crudele, tanto più forte, tanto più micidiale, quanto meno aspettato e men previsto. Il dolore, la pietà, lo spavento, il raccapriccio del presente e lo sgomento dell'avvenire, piombano tutti insieme su quell'anima molle, ed aperta testè alle soavi lusinghe della speranza. Un grido straziante prorompe, poi un altro, poi un terzo... il nome de' figliuoli corre sulle labbra tremanti e convulse... succede un momento d'esaltazione... un periodo di cupo abbattimento... la ragione vacilla... la coscienza si perde... e *Adele* si risveglia coll'intelligenza ottenebrata e confusa. Da quel momento in poi ella non ram-

menterà più che gli avvenimenti precedenti alla tragica fine del marito diletto. La sua vita, la vita della mente, si è fermata a quel punto. I suoi figliuoli resteranno eternamente bambini, ella aspetterà perpetuamente l'arrivo di *Uberto* e la partenza per Napoli. Dio misericordioso risparmierà alla povera mentecatta le angoscie e le torture della vita reale!...

Così ha fine l'atto secondo del dramma, che non lascia agli spettatori altra facoltà che quella di piangere, altro sentimento che il sentimento della compassione e del terrore.

E' possibilissimo che nel pubblico adunato in platea corrano diverse sentenze intorno alla questione del suicidio. Ma non c'è nessuno, di certo, in quella folla compatta e romoreggiante, che non senta nel cuore, sempre tesa e sempre pronta a vibrare, la corda dell'affetto materno e della tenerezza filiale. Quel grido straziante della madre desolata ha rimbombato in tutte le orecchie, ha trovato un'eco in tutti gli animi gentili.

Certo, non sarò io che lo neghi, l'effetto immenso, vigoroso, irresistibile di quel quadro pennelleggiato a tinte un po' forti, senza artifizio d'ombre e di chiaroscuri : è un effetto brutale, violento, suscitato per via di mezzi un po' repugnanti all'estetica d'un lavoro drammatico. C'è del realismo in una misura forse un po' soverchia ed eccessiva. Ma quanta verità in quelle scene che la passione riscalda col suo soffio potente; quanta eloquenza in quelle voci tronche, in quei gemiti, in quelle grida, in quei mormorii concitati e sommessi della gente che circonda la moglie infelice; che potenza di colorito in quelle situazioni che l'occhio dello spettatore, gonfio di lagrime, segue suo malgrado senza potersene staccare. Si soffre e si guarda; il cuore diventa piccino piccino ma batte sotto l'impulso della più profonda emozione; non è il bello che ci seduce e ci attira,

ma è il vero che c'incalza, ci domina, ci trascina, ci travolge nella corrente impetuosa del dolore!...

E quant'arte in quell'apparente negligenza della forma artistica, quanta idealità in quella bugiarda esagerazione di realismo!...

Perchè, credete voi che Paolo Ferrari non abbia esattissimamente calcolato l'effetto del suo secondo atto, con quella profonda conoscenza e quella felice intuizione ch'egli ha delle cose tutte della scena? Per trarre senza indugio un primo ed alto insegnamento dalla miseranda fine di *Uberto Camporegio*, era mestieri rovesciare su quel cadavere insanguinato le pallide figure della moglie pazza, della madre demente, e degli orfani figliuoli. Bisognava far violenza al cuore degli spettatori per indurre in loro, così di subito, il più salutare orrore del suicidio commesso.

Ecco: la prima, la più terribile conseguenza di quella insensata risoluzione è la rovina completa delle persone più care allo ucciso, e più simpatiche al pubblico; è la sventura degli innocenti che non ebbero parte nelle colpe del disgraziatissimo *Uberto*. Non c'è riflessione che tenga, non c'è scusa che valga, non c'è argomentazione che indebolisca o cancelli l'effetto di quella spaventosa impressione. Il suicida, autore della sua propria infelicità si è sottratto colla morte alle conseguenze dei falli commessi e le fa pesare sulla testa incolpevole della virtuosa sua moglie e de' suoi innocenti bambini. A lui la quiete immeritata del sepolcro, a loro l'agitazione e la lotta della vita; a lui forse la lagrima e il compianto delle anime sensibili, a loro le repugnanze, le diffidenze, i sospetti, le calunnie dei maligni e degli inetti, le difficoltà, le solitudini, gli obbrobrii, l'abbandono e la miseria!..

Perchè il mondo è fatto così, che annaffia di tepidi lagrimoni le bugiarde lapidi dei cimite-

ri, e passa col ciglio asciutto e il piglio beffardo innanzi alla squallida soffitta in cui gemono le vittime de' morti, rimaste vive a soffrire per loro! *Alquis carnifici suo superstes fuit,* diceva Seneca nelle *Epistole.*

O io m'inganno a partito, o il secondo atto del dramma di Paolo Ferrari è fatto apposta per cansare il pericolo di quel sensibilismo imbecille e sconclusionato, che induce la compassione pe' morti colpevoli e l'indifferenza pei vivi innocenti e sventurati. Il pubblico, scosso dallo spettacolo della madre demente e de' figli abbandonati nella miseria e nella vergogna, passa anelante sopra il cadavere di *Uberto* per correr dietro alle povere creature che porteranno il peso delle colpe di lui, e s'interessa alla loro sorte, e aspetta ansioso gli avvenimenti che loro serba il destino, nei tre atti successivi della commedia.

* * *

23 Agosto 1875.

Dalla fine del secondo atto al cominciare del terzo corre un lungo intervallo di venti anni, a proposito del quale ho sentito rimetter fuori, dai più solenni baccalari della critica digestiva del dopo pranzo, tutte le vecchie e mal capite e peggio applicate teorie aristoteliche sulle unità di tempo e di luogo.

Un mezzo secolo fa cotesta questione era sempre viva, e ci poteva essere un certo gusto a prendere le difese di un'opera drammatica tartassata da siffatte accuse. Oggi, mentre si applaudisce sulle scene parigine, per la bagattella di tre o quattrocento sere consecutive, il *Giro del Mondo* dei signori Verne e Dennery, lo sciupare il tempo ed il fiato in una simile discussione mi parrebbe proprio un peccato mortale da renderne conto a Dio e a' cortesi lettori.

Carlo Porta, milanese, che pur ne scriveva sul principio della accanita controversia lette-

raria, fece giustizia delle assurde pretese colle celebri sestine diretti a *madamm Bibin* (1).

Contro l'unità di luogo peccano quasi tutte le tragedie così classicamente ortodosse di Corneille e di Racine; e della unità di tempo, che oggi altri s'attende di sbatacchiarci tra capo e collo, ecco qui quanto trovo notato nel famoso Manoscritto inedito *Des caractères de la tragédie* attribuito a La Bruyère.

« On manque souvent au théatre de donner à chaque événement particulier une durée vraisemblable; on oublie sortout de mettre un assez long espace entre la cause et l'effet. Quand l'entr'acte se trouve entre deux, c'est à merveille; parce qu'il est supposé durer le temps qu'on veut. C'est quand il n'y a que des scènes continues qu'il faut proportionner leur durée à la qualité des événements ».

Cotesto *assez long espace entre la cause et l'effet* non è altro che l'unità d'azione, la sola veramente necessaria all'essenza artistica del dramma; e nella commedia di Paolo Ferrari l'unità d'azione è costituita appunto dal rapporto che passa tra la causa e l'effetto, tra la disperata e violenta risoluzione del suicida e le conseguenze fatali che discendono da quella risoluzione per la famiglia e per la società. Era dunque necessario tener dietro, attraverso lo spazio ed il tempo, allo svolgimento dei fatti, al conflitto delle passioni, all'intreccio delle situazioni che pongono e risolvono, entro un dato periodo, il problema del suicidio nel mondo moderno.

Ed è per questo che dopo avervi fatto delirare per un momento col suo *Uberto Camporegio*, dopo avervi fatto sentire nel profondo del cuore imperioso, implacabile, irresistibile la spinta al suicidio, Paolo Ferrari vi ha costretto, per così dire, ad alzare la testa dal vostro

(1) Vedile citate a proposito di *Prosa* a pagina 57.

sepolcro e vi ha trascinato innanzi al pietoso spettacolo della vostra famiglia precipitata prima nella disperazione, poi nel disordine, poi nella miseria, in ultimo forse nella vergogna e nel disonore.

Perchè insomma voi non avreste potuto trovare così naturale, così necessaria, così logicamente inevitabile la volontaria morte di *Uberto,* se anco voi tutti, come fu detto in principio, non foste un tantino *i figliuoli della malinconia,* gli eredi de' Werther e degli Ortis, e non portaste nell'anima vostra i germi di quella malattia che travaglia il secolo presente; malattia di languore, di indebolimento del senso morale, d'egoismo, di esagerazione, di superbia, di ribellione ad ogni autorità, di stanchezza precoce d'ogni godimento, di scetticismo e di dubbio universale.

Ma ecco che al finire del secondo atto un salutare spavento, un'inquietudine tormentosa, si sono fatti strada nella vostra mente. L'idea della famiglia turba gli sperati riposi del sepolcro al suicida. E dopo lo strazio inenarrabile di quelle scene domestiche, dopo l'angoscia di quella madre così beata in mezzo al placido sonno delle sue innocenti creaturine, l'occhio gonfio di lagrime dello spettatore vedrà per tre atti continui il fantasma pauroso della sventura generata dal suo delitto levarsi gigante dalle tavole insanguinate del palcoscenico.

Vent'anni sono passati. I figliuoli di *Uberto,* in quell'età in cui più dolci e più dilettose accarezzano la mente le soavi illusioni della vita, hanno già provato le torture del dubbio e le crudeli suggestioni del dolore. *Clotilde* è una vaga fanciulla che ha ereditato dal padre tutta l'impazienza dei godimenti, tutta l'ambizione, e tutto l'egoismo del suicida. Sulla sua infanzia non vegliò l'occhio attento e amoroso della mamma, nè la mano esperta e carezze-

vole del padre guidò i suoi primi passi sugli spinosi sentieri del mondo. Fu dapprima insiem col fratello raccolta nella casa ospitale del conte *Rambaldo Lambrini,* e l'esempio della contessa *Laura* non le insegnò certo la pratica delle modeste virtù, nè l'amore allo studio e al lavoro. Quanti malvagi istinti, quante perverse tendenze, quante pericolose abitudini erano in lei, fece più forti e più triste la mala educazione. Poi, anco in casa *Lambrini* sopravvenne la catastrofe provocata dalla ignobile condotta di *Laura.* Il conte *Rambaldo* aprì gli occhi, vide qual'era l'unica via che gli restava a tutelare la sua propria dignità, e si separò dalla moglie, i cui disordini, ormai troppo palesi, prestavano argomento a tutti i chiacchericci della città. E *Clotilde,* già grandicella, tornò presso la madre mentecatta, che non la riconobbe, che non la sorvegliò, che non le fu scudo contro le suggestioni del suo carattere e contro i pericoli della società. A lei fu compagna inseparabile la *Marcella Lambrini,* degna figliuola di *Laura,* cresciuta agli esempi materni insiem con *Clotilde* orfana e ricoverata nella stessa casa, e Dio sa quale scambio di sentimenti, quale comunanza di propositi, quale strana e bislacca osservazione delle cose del mondo avvenne tra le due fanciulle con sì tristi auspici nel mare magno della vita.

Amò *Emilio Grotti,* nepote a quel *Sortenghi* che fu tra i meno affettuosi amici del babbo, e l'amò con violentissimo trasporto di passione, e nella cruda e cinica espressione delle sue speranze desiderò mille volte la morte all'avaro zio perchè l'eredità devoluta al nepote rendesse prontamente possibile il suo matrimonio. Ma il *Sortenghi* muore diseredando il nepote ov'egli si ostini a sposare la figliuola del suicida, e *Clotilde* non ha il coraggio di affrontare la povertà insieme coll'uomo del suo cuore.

Giorgio, il figlio maschio di *Uberto,* somiglia al padre nel carattere irascibile, esagerato e sospettoso, nella mente piena di dubbi e di paure. Ha nello spirito quella inquietudine vaga, quell'aspirazione incerta, quell'ansia tormentosa, quella vertigine dell'ignoto, quella suscettibilità del falso punto d'onore, quel pervertimento di giudizio, quel disequilibrio fra la passione e il criterio che furono causa principale della catastrofe paterna. Una lettera di *Uberto,* consegnata a lui da un notaio sul compire de' suoi venti anni, (tristissimo ma troppo frequente esempio del testamento *morale de' suicidi*), insinua nell'animo suo l'angoscia di un dubbio intorno alla virtù della povera madre demente, e del cugino *Pier Luigi Guerraschi,* che sovvenne de' suoi danari la infanzia degli infelici orfanelli. Onde *Giorgio* accoglie con amari sorrisi e con sarcasmi pungenti le visite del cugino *Pier Luigi;* e si impone l'obbligo di lavorare per non dovergli più nulla, e per restituirgli le somme sborsate pel mantenimento della famiglia; e sente a poco a poco indebolirsi e vanire nell'anima ogni fede, ogni affetto, ogni speranza, ogni dolce e gentile sentimento che lo leghi alla vita. Anche egli ama in segreto, ma l'esempio della sorella lo fa guardingo, e dubitoso, e tormentato.

In questo stato di cose *Attilio Parriani,* quel solo che fu presente al suicidio di *Uberto,* torna da Parigi ove trovò modo di crearsi una certa fama abusando delle confidenze dell'amico intorno alla scoperta di quello sul sistema nervoso. Ha trovato una clientela, s'è fatto ricco, e senza diventare affatto un ciarlatano, s'è avvezzato a campare speculando sulla scienza dell'amico defunto e sulla credulità de' viventi.

Torna in compagnia d'un celebre medico americano, d'un tal *Rebout* che ha levato gran fama di sè nell'altro emisfero per la cura delle

malattie della mente, e cotesto *Rebout* non è altri che *Uberto, Uberto* redivivo, *Uberto* redento alla religione del dovere, che giunge in tempo per contemplare gli spaventosi effetti della scellerata opera sua.

Il colpo di pistola ch'ei si scaricò nella testa non gli produsse la morte. Durante la momentanea assenza di *Attilio* ito in cerca di soccorsi e di aiuti, i Massoni della Loggia vicina già convocati presso il loro venerabile, penetrarono nella villa, trovarono il corpo giacente e insanguinato, e seco lo trassero per ignote vie a securo nascondiglio, mettendo in salvo dalle ricerche della polizia, insieme col fratello pericolante, anco i segreti della Massoneria a lui affidati. E per giustificare la disparizione del cadavere, macchiarono di sangue il pavimento della stanza fino alla terrazza sporgente sul mare, e di sangue spruzzarono le rupi sottoposte, e gli abiti sparsero per gli scogli battuti dalla tempesta; onde altri argomentasse che *Uberto,* deciso a morire, e non ucciso dall'arma da fuoco, avesse pur trovato le forze per precipitarsi ne' gorghi dell'onde infuriate.

Alla bene architettata menzogna prestò fede *Attilio Parriani,* ma non credé punto il governo, cui non erano affatto ignote nè l'esistenza della Loggia, nè le sue relazioni col *Camporegio;* e il processo al supposto morto fu istruito e menato a fine nella contumacia dell'imputato, e si pronunziò la sentenza che vivo lo avrebbe mandato alla galera, estinto ne avrebbe almeno infamato la memoria.

Sei lunghi mesi *Uberto* lottò colla morte, poi affrontò i pericoli di lunghe navigazioni; più tardi internato nelle più lontane e più inospiti regioni del continente americano soffrì la miseria e la fame, si piegò a' più umili uffici, sostenuto dall'idea di espiare i suoi falli e di rivedere un giorno, rinnovellato dal lavoro e

dal dolore, la sua infelice famiglia; e spaventato dalla possibilità d'essere di giorno in giorno e al minimo indizio scoperto.

Quella vita di privazioni e di sacrifizi, di incessanti fatiche e di penose meditazioni ha fatto di lui altr'uomo da quel che fu. E torna in patria, compiuto il ventennio di prescrizione della sua pena, per riparare ai mali cagionati dalla sua improvvisa disparizione in circostanze così luttuose.

Attilio che ormai da vent'anni s'è messo l'animo in pace sulla morte dell'amico, non lo ravvisa e lo avvicina come una celebrità del mondo scientifico, e chiede il suo concorso alla visita che disegna di fare in casa di *Adele Camporegio,* ove la dolce demenza della povera vedova offre argomento di studi utilissimi e di curiose esperienze.

Così giungono i due in mezzo alla famiglia del suicida, e il *Rebout* è presentato al cugino *Guerraschi* come uno specialista disposto a tentare la guarigione della povera *Adele,* ed a *Giorgio* come uno scienziato desideroso di comprare da lui la proprietà delle opere del padre.

E giungono appunto nel momento istesso in cui *Clotilde,* dopo un concitato colloquio col fratello e collo sposo, umiliata nell'orgoglio, colpita nelle sue più care speranze, tormentata dall'ambizione, trascinata dall'indomabile energia del suo craattere, cresciuta alle aspirazioni di vita più libera e avventurosa, sciolta dai vincoli della famiglia, e dai lacci dell'amore, fugge dalla casa materna, e corre in compagnia di *Marcella Lambrini* a cercare l'oblio de' suoi mali nelle emozioni della nomade carriera di artista.

Fra le cause che spingono al mal passo la incauta fanciulla c'è un miscuglio di buoni e di cattivi sentimenti, c'è la triste eredità del carattere del padre modificata in peggio dell'educazione incompleta e negletta; vigliacca in-

sofferenza delle privazioni e nobile orgoglio di bastare a sè medesima; sdegno della sua dignità conculcata e disprezzo della dignità stessa in quello che ha di più delicato e di più femmineo; disperazione ed energia; odio ed amore; cinismo e verecondia; disgusto delle volgarità della vita quotidiana e allucinazioni romantiche intorno alle gioie dell'arte e alle seduzioni della gloria!

La fuga delle due ragazze chiama in casa *Camporegio* tutti gl'interessati alla loro sorte, e così, in un minuto solo, passano innanzi agli occhi di *Uberto,* a tutti sconosciuto, i personaggi, i casi, le vicende, le testimonianze viventi de' deplorevoli effetti del suicidio.

Eccola là, la moglie infelice sospettata a torto, che ne' pietosi vaneggiamenti dello spirito smarrito, cerca ancora i baci e le carezze dello sposo sempre presente alla mente innamorata; eccolo là il cugino *Pier Luigi,* innocente cagione ai gelosi furori del suicida, invecchiato nel dolore, contristato dalla freddezza di *Giorgio,* ma pur sempre fedele al fraterno affetto che signoreggia l'anima sua squisitamente gentile per la misera abbandonata e per gli orfani figliuoli; ecco da un altro lato la donna che ispirò così violenta e indegna passione all'acciecato libertino, fatta dagli anni e dai vizi argomento di sdegnosa compassione, perduta in amori volgari, cacciata via dal marito che seppe provvedere al decoro del suo nome e della sua posizione; ecco il figliuolo schiacciato sotto il peso della condanna paterna, vergognante del suo nome, abbandonato dagli amici; solo, melanconico, costretto al più faticoso e men retribuito lavoro, lottante colla miseria, incredulo della virtù della madre, dell'onestà della sorella, angosciato dai dubbi del suo cervello, dalle memorie della sua infanzia, dalle passioni del suo cuore e dagli imbarazzi della sua falsa situazione. E il sui-

cidio, quel fatto inevitabile che pur si poteva così facilmente evitare; il suicidio, quel rimedio a tutti i mali che non ne risparmia e non ne allontana pur uno, non ha impedito che la famiglia precipitasse in ruina, che il nome de' figli si macchiasse d'infamia, che la moglie virtuosa fosse accusata di bruttissime colpe; e la donna colpevole trovasse in altri amori la punizione de' suoi falli.

Quali più terribili conseguenze volle evitare *Uberto* col suo colpo di pistola? L'onta d'una sentenza criminale? Ma la sentenza fu pronunziata. Il pericolo d'esser d'imbarazzo alla felicità della moglie? Ma la moglie ha perduto ogni nozione di felicità. Il timore che la sua vita pesasse sull'avvenire dei figli? Ma su quell'avvenire pesa adesso e più inesorabilmente, la disperata sua morte. La paura di rendere ridicolo un amico onesto propalando la vergogna di sua moglie? Ma l'amico ha provveduto da sè al suo onore oltraggiato, e una tresca novella ha perduto per sempre la fama della indegna allettatrice.

Tutti i mali temuti si rovesciarono sopra i suoi cari, e più presto, e più crudelmente, e con minor probabilità di rimedio di quel che s'ei fosse rimasto in vita e avesse accettato la responsabilità dell'espiazione. Solamente ei lasciò i suoi cari abbandonati, indifesi, smarriti nel laberinto delle più intricate difficoltà, onde a quei prmi mali si aggiunsero tutte le spaventose conseguenze di quel male più grave, tutti i paurosi effetti di quella causa dissolvente.

E di peggio ancora si prepara, e più alte lezioni serba il tempo al suicida redivivo e a quelli che con lui cercano nella morte la soluzione del terribile problema della vita.

Dalle vicende dei primi tre atti che andammo insieme esaminando finora, questo profondo e incrollabile convincimento sorge nella

mente degli spettatori commossi; che se al suicida per deliberato proposito balenasse per un istante dinanzi agli occhi tutto l'orrore dell'avvenire, ei non esiterebbe a scegliere piuttosto ogni più crudele condizione di vita, che ogni più dolce e più pronta maniera di morire!

Così Virgilio nel sesto libro delle *Eneidi*:

Proxima deinde tenent moesti loca, qui sibi le-
(tum
Insontes peperere manu, lucemque perosi
Projecere animas. Quam vellent aethere in alto
Nunc et pauperiem et duros perferre labores!...
Fas obstat; tristique palus inamabilis unda
Alligat; et novies Styx interfusa coercet!

Cupo, meditabondo, atterrito dalla congerie dei mali che si rovesciano sugli oggetti più cari al suo cuore, *Uberto* — e lo spettatore con lui — ha già compreso quanto più generoso e più nobile sacrificio si richiegga per sopportare la vita, che per correre vigliaccamente a nascondersi sotto la pietra d'un sepolcro, nel regno silenzioso de' morti ove non giunge l'eco dei pianti e dei lamenti de' superstiti.

Vivere e combattere è la legge dei forti, è la virtù degli infelici.

Rebus in adversis facile est contemnere mortem
Fortius ille facit, qui miser esse potest.

E' una sentenza di Marziale, che di certo non avea l'abitudine di far della rettorica a benefizio delle teorie sentimentali!

Se la commedia di Paolo Ferrari avesse per unico scopo quello di strappare dalla testa insanguinata del suicida moderno la bugiarda fronda d'alloro che nasconde le brutte ferite, ei si potrebbe a buon diritto vantare di averlo raggiunto con questi primi tre atti. Nessuno di quelli che alla fine dell'atto primo si sentirono invincibilmente trascinati dall'esempio

di *Uberto,* e insieme con lui deliberarono sottrarsi colla morte alle conseguenze d'una vita obbrobriosa e disordinata, nessuno di costoro, alla fine del terzo atto, vorrebbe negare il suo voto alla sentenza che condanna il suicida al disprezzo d'ogni animo delicato e gentile.

Ma Paolo Ferrari non scrive le sue commedie in odio de' morti. Le scrive per amore di noi che siam vivi; per noi che corriamo tuttavia, trafelati ed ansanti, attraverso le mille vicende de' casi quotidiani; per noi che in mezzo al tumulto delle passioni ci troviamo sovente esposti al pericolo di smarrire la fede, di venir meno alla speranza, di confondere in un comune disprezzo, in un odio comune, e il mondo, e i nostri simili e noi stessi; per noi egoisti, per noi viziosi, per noi deliranti d'ambizione e d'orgoglio; per noi che tinti della stessa pece d'*Uberto,* ci possiam trovare un giorno o l'altro, come lui, a tu per tu colla bocca di una pistola.

E perciò il dramma ha un quarto atto, che ci mostra lo strano e angoscioso spettacolo del suicida sopravvissuto a sè stesso, tormentato dai rimorsi della sua colpa e dalla smania di compierne la espiazione, affannato a riappiccare il filo dell'interrotta sua vita, intento a cogliere ogni occasione, a esplicare tutti gli espedienti, a profittare di tutte le circostanze per rientrare nel consorzio sociale; per riprendere il suo posto nelle file de' combattenti, per riconquistare il suo diritto alla difesa, alla protezione della moglie e dei figli, magari a costo de' più penosi e più duri sacrifici. *Quam vellet aethere in alto — Nunc et pauperiem et duros perferre labores!...*

Fas obstat! La legge inesorabile dei fatti compiuti gli si para dinanzi e lo respinge lontano dalla mèta. Ei non muove passo che non cada in fallo; quanto prepara nell'intento del

bene si risolve fatalmente in un male peggiore. Egli urta ogni momento nelle difficoltà della sua strana situazione e crea nuovi imbarazzi a' suoi protetti, e accumula e moltiplica intorno a loro nuove occasioni di danno, di vergogna, di dolore. Fra lui e la società c'è un abisso che le buone intenzioni non valgono punto a colmare. Ei si ritrasse sdegnosamente dal mondo, ed oggi il mondo si ritira sdegnosamente da lui; rinnegò la vita, ed oggi la vita lo rinnega, e lo ricaccia giù nella voragine aperta dalle sue proprie mani, nel luogo di perdizione ove dovrà restare per sempre, divorato dai rimorsi, straziato dai dolori, dilaniato dal sentimento della propria impotenza.

Quando si parte l'anima feroce
Dal corpo, ond'ella stessa s'è disvelta,
Minos la manda alla settima foce.
Cade in la selva e non l'è parte scelta;
Ma là dove fortuna la balestra,
Quivi germoglia come gran di spelta.
Sorge in vermena e in pianta silvestra:
Le Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore, e al dolor finestra.
Come l'altre verrem per nostre spoglie;
Ma non però che alcuna sen rivesta,
Chè non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.
Qui le trascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta!

Io non so se altri prima di me abbia considerato il quarto atto del *Suicidio* sotto questo aspetto così altamente filosofico e morale, che pur balenò, senza dubbio, alla fantasia dello scrittore. Ma mi sembra che nell'economia generale del dramma questo episodio, così intimamente legato all'azione, comprenda in sè tutta la sintesi del lavoro, e dia una singolare

efficacia e una incontestabile forza probatoria alla dimostrazione del concetto fondamentale.

Cotesto morto che si affanna a rivivere, e ricade pur sempre nel buio e nella solitudine del suo sepolcro, trascinato giù dalle crollanti macerie ch'egli stesso accumulò sulla testa, cotesto spettro vagante alla ricerca della sua spoglia mortale, cotest'ombra paterna animata dalle migliori e più sante intenzioni, ma invano anelante a mescolarsi coi vivi e fatalmente impedita di fare altro che il male, mi pare qualche cosa di così artistico, di così drammatico, di così nuovo, che in grazia della sublimità del concetto non saprei fare troppa acerba rampogna ai difetti dell'esecuzione.

Uberto corre anelante ed ansioso alla ricerca di *Clotilde* e di *Marcella* passate sul continente e fuggenti d'una in altra città. I suoi rapporti colle autorità costituite sono necessariamente impacciati, difficoltosi, pieni di menzogne e di reticenze. Per questo egli giunge sempre troppo tardi, sbaglia la strada, si arresta nel momento in cui sarebbe mestieri divorare il cammino. Le due fanciulle gli sfuggono sempre di mano, e trascinate dal vortice degli avvenimenti, schiacciate sotto il peso della desolante realtà, sdrucciolano di gradino in gradino fino all'imo della scala sociale, e di artiste del teatro della Commedia vanno a finire fioraie negli stabilimenti balneari di Nizza.

Colà le segue il povero *Uberto*, sempre nascosto sotto il finto nome di *Rebout*, e acquista la certezza ch'elle si fermeranno ancora qualche tempo in quel luogo pieno zeppo di forestieri, e che non sarà loro si facile di sfuggire ancora una volta alle sue continue ricerche. Ma egli abbandonò la figliuola quand'era ancora bambina, e non saprebbe riconoscerla oggi che diventò una fanciulla, nè a lei, po

veretta, sarebbe dato riconoscere il padre, nè, ove tutto questo fosse possibile, sarebbe possibile ancora prevedere quali effetti, tristissimi o lieti, nascerebbero da cotesto improvvviso riconocsimento.

E perciò sembra miglior consiglio richiamare da Palermo la madre, e il fratello, e il cugino, che meglio di tutti sapranno menare l'ardua impresa a buon fine. Intanto *Uberto* ed *Attilio* corrono e ricorrono la città e frequentano i pubblici ritrovi, aspettando dal caso un'occasione propizia ai loro intenti. Ma il caso, cieco Dio, si piglia il maligno piacere di tendere mille lacci intorno al padre desolato, e spinge mille intoppi sotto ai piedi di quel morto che cammina.

Clotilde e Marcella gli passano d'accanto ed ei non le ravvisa; i giovanotti insolenti e sfaccendati che pigliano il fresco nel giardino dell'Albergo del Varo, perseguitano con parole invereconde e con arrischiate facezie le belle fioraie, ed egli tutto assorto nelle sue meditazioni non avverte il romore che lo circonda.

Marcella più leggiera per indole, e per costume più avvezza alle piccole miserie della vita dissipata e galante, piglia con santa pazienza le tribolazioni quotidiane. Quando la misura trabocca, e il sentimento della vergogna si fa strada in quell'anima non affatto traviata, ella pensa a tornare indietro sul male intrapreso cammino, e vagheggia il ritorno alla casa materna, il perdono, la riabilitazione e la quiete delle pareti domestiche. *Clotilde* invece anima più ardente, immaginazione più fervida, carattere più energico e più risoluto; con un falso punto d'onore, alla maniera del padre che le preclude la via alla resipiscenza e alla confessione dei propri torti, *Clotilde* sente più vivamente l'onta incancellabile della sua posizione, ma ne piglia argomento a ribel-

larsi ognora più contro la società che l'avvilisce e la opprime; e sempre secondo il costume paterno, si eccita, s'inebria, si caccia innanzi a testa bassa, sfida il pericolo, provoca lo scandalo, perde di vista sempre più il punto di partenza, prova una certa amara voluttà, un certo ardore vertiginoso a moltiplicare gli ostacoli che le interdicono di tornare addietro. Più soffre e più corre incontro alle occasioni di soffrire, più si accorge del suo avvilimento e più si ostina ad avvilirsi, più si sente invincibilmente attirata verso il precipizio e più chiude gli occhi e si slancia ad affrettare la caduta.

Uberto frattanto, che la fama del suo finto nome fa segno agli sguardi de' frequentatori del giardino, si trova presto accerchiato da un drappello di forestieri che lo interrogano cortesemente sui suoi viaggi e sui suoi studi prediletti. *Attlio* che non lo abbandona mai, e che si fa bello della sua amicizia pel celebre specialista, *Attilio* che colle imprudenti sue parole inciprignisce spesso la piaga sanguinante nel cuore del povero suicida, fa da introduttore e da turcimanno ai curiosi, e li mette sulla via della discussione che più eccita ed esalta la mente dell'amico. Il dottor *Rebout* studia la pazzia melanconica, raccoglie elementi per la statistica della monomania suicida. Ed ecco il tema del suicidio tirato in ballo, ed *Uberto* irresistibilmente provocato a sciorinare la sua teoria sulla morte volontaria, sulle cause generatrici di cotesta allucinazione del cervello umano, sulle sensazioni dell'anima pensante entro un corpo insensibile e inerte, sulle conseguenze immediate e remote di cotesta terribile determinazione. *Uberto* parla di sè quando descrive lo stato del suicida giunto fino sul limitare della morte; sono i suoi propri casi, le sue proprie impressioni che passano innanzi alla sua mente

esaltata, è tutta la storia della sua vita quella che gli sgorga in eloquenti parole dal labbro; non professa *ex cathedra,* non recita una lezione, non s'ingolfa a studio di effetto ed a pompa di scienza in una declamazione estranea all'argomento del dramma. Egli pensa a voce alta, dimentica il luogo in cui si trova e la gente che lo circonda, per seguire il rapido volo del suo pensiero che lo trasporta indietro fino all'origine prima delle sue sventure; e lascia correre la parola abbondante, inspirata, tanto più efficace quanto più sciolta da ogni freno di convenienza e di opportunità, dietro all'idea fissa che occupa tutta intera la sua intelligenza, e governa tutta intera la sua vita. E' la fede che manca al suicida, è il criterio esatto del dovere e della responsabilità, è la forza di animo necessaria a signoreggiare le passioni; ed è l'ambizione prepotente e ingiustificata, è l'orgoglio, è la rabbia contro una società che resiste e si oppone alle concupiscenze esagerate, la causa ascosa che arma la mano del violento contro sè stesso.

Clotilde ascolta avidamente le parole dello sconosciuto, ci trova la storia del padre suo, e in parte anche la propria, e più tardi si avvicina al *Rebout,* lo interroga ansiosamente, lo ricerca di consiglio e di aiuto; ma un insolente motteggio di un giovinastro la richiama al sentimento della triste realtà, la punge, la sferza, la irrita, e le fa dimenticare la sua dignità di donna fino al punto di dare uno schiaffo al libertino sfacciato.

Marcella spaventata dal tumulto che succede a quell'atto violento, si sforza di trascinar seco la fida compagna; e le due fanciulle fuggenti s'imbattono nel gruppo dei forestieri che giungono allora all'Albergo del Varo, traversando il giardino. Fra essi è la povera *Adele* che si appoggia al braccio del cugino *Pier Luigi,* e con lei *Giorgio Camporegio* che segue da vicino i passi della madre.

Vederlo e correre a lui è un punto solo per la spaventata *Marcella,* che lo chiama e lo invoca difensore contro le invettive della folla. *Giorgio* fulminato da cotesto incontro, umiliato dalla vista delle due disgraziate fanciulle, le respinge sdegnoso, caccia lungi da sè la sorella, ed entra irritatissimo nell'Albergo del Varo. E la *Lambrini* al colmo della vergogna e dello spavento, chiama a nome *Clotilde* per indurla ad abbandonare quei luoghi.

In quel punto stesso ritorna nel giardino *Rebout,* che al suono di quel nome adorato si sente scosso nel più profondo del cuore. E corre a farsi scudo alle malcapitate fanciulle, e volge alla folla parole concitate di rimprovero, e accusa di viltà e di animo basso e di svergognato costume chi fa villania a due donne e chi ricusa di assumerne le difese.

La sua voce giunge fino alle orecchie di *Giorgio,* che si precipita fuori dell'Albergo e viene a raccogliere l'insulto lanciato contro di lui. Riconosce *Rebout,* cui va debitore di non pochi benefizi; ma la folla vociferante gli accenna costui come l'amante della fioraia, il segreto protettore della donzella tracotante... e *Giorgio* tien ferma la sfida, e rientra in casa colla morte nel cuore.

Vedete un po' a che giovano le buone intenzioni del suicida redivivo, che agogna alla riparazione dei mali cagionati dalla sua morte!

Così ha fine l'atto quarto. Ed il quinto ci mostra il padre ed il figlio posti risolutamente l'uno in faccia all'altro. *Giorgio* sente istintivamente tutto l'orrore della sua posizione. Il suo contegno non fu quello d'un gentiluomo. Insultò una donna e questa donna è sua sorella, nè le cause tutte personali che rendono scusabile l'ira sua cieca innanzi al tribunale della sua propria coscienza, sono buone a prodursi al giudizio della gente dabbene che non sa nulla o nulla vuol sapere di ciò che accade nel se-

greto della famiglia. Gettò una sfida superba contro l'uomo che si levò a difesa della sventurata fanciulla, e quest'uomo è il suo benefattore, quello che gli diè modo di pagare i suoi debiti col cugino e di onorare la memoria del padre. Certo non si batterà con costui; non lo consentono nè la causa della sfida, nè le circostanze dell'avvenimento, nè le qualità della persona. Ma rimarrà sotto l'accusa di viltà, sotto la vergogna dell'insulto ricevuto, sotto lo scandalo dell'avventura della sorella.

Cotesto scandalo rende impossibili le sue relazioni colla gentile fanciulla che fece palpitare il suo cuore, fa più penosa ancora e più difficile la sua posizione in una società beffarda e pettegola; riduce un inferno per lui la vita di famiglia; accresce la sua infelicità; volge in peggio la sua misantropia; fa rinascere i suoi dubbi, i suoi disgusti, i suoi sgomenti, le sue impazienze, le sue vaghe aspirazioni all'inerte riposo della materia.

Coi tronchi periodi, colle reticenze eloquenti, col sarcasmo cinicamente lanciato contro sè stesso, col tremito convulso delle labbra e delle gote, col cupo lampeggiare degli occchi, con quella contrazione del volto che è pure una smorfia e sembra un sorriso. *Giorgio* rivela la tremenda lotta che si combatte nell'animo suo. Nessuno lo comprende... gli è vero... tutti lo trovano esagerato, eccessivo, irragionevole, un po' pazzo magari, se si vuole... ma egli è fatto così: è questo il suo carattere... il carattere paterno, che non si vince, che non si attenua, che non si frena!...

Uberto, ode, guarda, osserva, e riconosce l'immagine sua nel figliuolo diletto. Sente meglio di quel che intenda a quali terribili conclusioni pieghi irresistibilmente l'animo disperato di *Giorgio,* e gli legge negli occhi il freddo proposito d'imitare anco nella morte il tristo esempio del padre.

E allora colla voce tremante, colla mente in tumulto, col cuore combattuto fra il timore di dir troppo e il pericolo di dir poco, fra l'affetto che lo spinge a rivelarsi e l'ansia che lo trattiene dal confessare tutta la verità; studiando, cogli occhi fissi negli occhi del figlio, l'effetto delle sue parole; guardingo, circospetto, ma inspirato ed eloquente sotto l'impulso della passione che lo agita e lo invade, il suicida rigenerato alla fede del dovere versa a poco a poco nel cuore esacerbato del povero *Giorgio* il balsamo del conforto, della rassegnazione, della speranza.

No, l'uomo non ha diritto di troncare violentemente il corso della sua vita; no, non è virtù, non è coraggio fuggire dalla battaglia e sottrarsi all'alto insegnamento del dolore

Non est, ut putas, virtus, fili
Timere vitam; sed malis ingentibus
Obstare, nec se certere, ac retro dare!

L'animo si prova al paragone della sventura, la dignità umana si afferma, s'inalza, si sublima e si rafforza nel soffrire e nel combattere.

Duris ut ilex tonsa bipennibus
Nigrae feraci frondis in Algido,
Ducit opes animumque ferro.

La voce di *Uberto*, l'emozione che rivelano i suoi occhi, le lagrime che irrigano le sue gote, l'accento disperato con cui dipinge le sensazioni del suicida, certe frasi sfuggite all'impeto della passione, tutto contribuisce ad affrettare un riconoscimento che lo spettatore ha già preveduto.

Adele condotta presso il figlio, sente tutto ad un tratto posarsi due mani madide di sudore sugli occhi, ed una voce troppo nota al suo cuore susurrarle all'orecchio una frase

carezzosa mai dimenticata nei lunghi anni della sua placida demenza.

La sua intelligenza addormentata si risveglia. Ella sognò sempre d'essere rimasta a Palermo, circondata dalle sue creaturine, aspettando il marito cui quel gesto affettuoso era tanto famigliare. E il marito giunse testè, e i figliuoli stanno ancora intorno alla mamma, e il sogno si realizza, e la ragione riprende il suo impero.

Uberto è finalmente rientrato nella serena e tranquilla regione della famiglia. Sarà amorosa guida alla povera *Adele* non ben rimessa dalle terribili emozioni del passato; ricondurrà a più femminea gentilezza di costume *Clotilde;* e dalla mente di *Giorgio* caccerà i fantasmi del dubbio sconsolante e dello scetticismo crudele... Ma potrà egli rientrare in società, riuscirà egli a far felice la moglie e i figliuoli, farà di *Clotilde* una fanciulla saggia, una madre morigerata, e di *Giorgio,* un cittadino operoso e devoto al dovere?

Su queste interrogazioni cala la tela ed il dramma di Paolo Ferrari è finito.

Dramma riboccante di artistiche bellezze, pieno di passione e di vita, pieno di felicissimi ardimenti e ricco di rarissima originalità, elevato pel concetto, eletto per la forma, condotto con mirabile artifizio d'esecuzione, nuovo nelle situazioni, mirabile nella dipintura dei caratteri, schiettamente italiano pel costume, per le idee e per le parole!

Nessun difetto dunque in un'opera così vasta, così difficile, così multiforme? Certo i difetti ci sono e non pochi. Primo, a mio credere, e più pericoloso, quello di mostrare al secondo atto una dolce e melanconica figura di donna, la sola che ispiri simpatia vera ed affetto nella turba degli spettatori, per ricacciarla subito dopo fuori del quadro drammatico, ove troverà più tardi un po' di posto appena in un cantuccio della catastrofe.

E fu mestieri davvero di tutta la potenza artistica d'uno scrittore come Paolo Ferrari perchè cotesto difetto non precipitasse in rovina tutta intera la produzione, sopratutto durante l'atto terzo e la prima metà del quarto, che sono evidentementei più deboli e i più intralciati di tutta la commedia.

Nè l'episodio delle fioraie, indispensabile senza dubbio all'intreccio, mi pare così cavato come io vrorei, dalle viscere del soggetto, e così eletto di forma da non scomparire al confronto di tutto il resto. C'è come un disgustoso odore di volgarità che urta ed offende; e c'è poi un turbinio di entrate e di uscite, una confusione di piccole scene staccate, un rimescolio di personaggi e un affastellamento di combinazioni fortuite, che affaticano e turbano la mente degli spettatori, fanno perdere talvolta il filo dell'azione, rendono facile il pericolo d'un errore, d'una dimenticanza, di un equivoco, e guastano a ogni modo irrimediabilmente, la semplicità della favola.

Nè mi piacciono completamente le figure della *Contessa Laura,* e di *Annibale Trottini* nell'atto terzo, nè gli scherzi del *Sortenghi* e del *Maraschi* mi paiono tutti di buona lega, nè mi sembra ci fosse proprio bisogno della guarigione di *Adele* per determinare a ogni modo la catastrofe del dramma.

Piccoli difetti a confronto di grandi pregi che spiccano in tutto il lavoro; piccoli specialmente per questo, che non tolgono nè efficacia alla pittura dei caratteri, nè rapidità all'azione, nè forza all'affetto, nè opportunità alla tesi, nè chiarezza alla condotta, nè originalità alle situazioni, nè potenza allo sviluppo veramente drammatico della passione che domina tutto, che trascina tutti, che s'impadronisce lì per lì degli attori e degli spettatori, e insieme li forza al pianto, allo spavento, al terrore.

Il *Suicidio* è stato rappresentato sulle scene dell'Arena Nazionale con quella artistica perfezione con cui una compagnia diretta da Bellotti-Bon sa rappresentare un lavoro scritto da Paolo Ferrari.

La signora Adelaide Tessero-Guidone ha incarnato la mesta figura di *Adele* per modo tale, che il suo nome rimarrà, io credo, inseparabile dal trionfo dell'opera. Ci voleva tutta la potenza e tutta la furberia d'una grande artista perchè il dolce delirio della povera mentecatta rimanesse entro i limiti segnati dalle intenzioni dell'Autore. E ci voleva tutta la sensibilità di un'anima squisitamente muliebre per rendere degnamente lo scoppio del dolore, il grido dello spavento, il turbamento dell'intelletto, la placida follia, la rassegnazione, l'abbandono, l'assopimento e il risveglio della ragione, in quel personaggio così proteiforme e mutabile. Fu qualche cosa più che una interpretazione, fu una creazione... e fu e sarà sempre un trionfo.

Il signor Pasta conquistò colle parole di *Uberto* tutte le simpatie del pubblico fiorentino. Felicissima intuizione del carattere, accento vero e commosso, dizione chiara ed elegante quanto altri mai, energia, passione, nobiltà di modi, sobrietà di gesti, arte squisita nel colorire, nell'accennare, nell'adombrare, nel sottintendere, nel velare di leggiere sfumature i passi più scabrosi e le situazioni più crude.

La signora Laurina Tessero superò tutte le mille difficoltà della parte di *Clotilde* con la franchezza di una artista provetta e avvezza a continui trionfi. Nervosa, eccitata, pronta a infuriare e a struggersi in pianto, ella fu davvero la fanciulla inesplicabile e inesplicata che affatica i poveri cervelli de' moralisti e dei filosofi.

Il signor Salvadori fece della parte di *Gior-*

gio quello che fa di tutte le parti affidate alla sua elevata intelligenza e al suo artistico zelo... una vera perfezione. Di lui ci avverrà spesso parlare, e sempre saremo costretti a dirne il più gran bene possibile, perchè troppo di rado ci tocca la fortuna di incontrare riuniti tanti pregi quanti resero già chiaro e simpatico presso ogni pubblico d'Italia il nome del giovane ed abilissimo artista.

Il signor Bassi aveva senza dubbio nella parte di *Attilio* una delle più pericolose e difficili del suo svariato repertorio. Bisognava riuscire esilaranti senza inciampare nel comico, commoventi senza sdrucciolare nel patetico, bisognava assumere la figura del medicuzzo indelicato, ma non quella del ciarlatano pomposo, mostrarsi in aspetto di speculatore ma non in quello di furfante matricolato. Il signor Bassi fece il miracolo, e il pubblico gli portò il voto... voto unanime di applausi e di sincere congratulazioni.

Il signor Bertini indovinò a meraviglia il tipo originalissimo del cugino *Pier Luigi,* e n'ebbe lode e plauso universale.

Nè si deve dimenticare la signora Beseghi sotto le vesti della *Contessa Laura,* nè la signorina Campsi (*Marcella*) nè il signor Garzes, comicissimo nella parte del *Trottini,* nè il signor Garzetti, un perfetto ed esilarante *Maraschi,* nè il signor De Col che vestì con molta dignità la parte del *Conte Rambaldo,* nè il signor Parducci veramente originale sotto le spoglie del *Sortenghi,* nè il signor Migliore assai lodato nella piccola parte del *Grotti.*

Degli altri in altra occasione che speriamo vicina, non foss'altro per bruciare il nostro granellino d'incenso sotto il naso di quella signora Adelaide Falconi, che sarà sempre la più perfetta *Mad. Guichard,* e la più aristocratica *Duchessa di Marlbourough,* che sia dato vedere sulle scene italiane.

UN'ALTRA TESI MORALE

Le due Dame

Commedia in 3 atti in prosa

27 Settembre 1877.

La Compagnia drammatica N. 1, del cavalier Luigi Bellotti-Bon ha dato ai Torinesi, nella sala del teatro Gerbino, e nella sera di mercoledì 19 settembre corrente, la prima rappresentazione di una nuova commedia di Paolo Ferrari intitolata *Due dame.*

Si capisce subito che un simile avvenimento ha fatto le spese alla cronaca drammatica di tutti i giornali per una settimana intera. I critici più autorevoli, i *reporters* più valenti, erano tutti accorsi in platea e nei posti distinti, e il corrispondente particolare del *Corriere Italiano* di Firenze ci ha veduto Filippi, Fortis, Fano, Marenco, Giacosa, De Amicis, D'Ormeville, Bersezio, Govean, Tito D'Aste, Sacchetti, Teja ed altri non pochi. Il pubblico numerosissimo e sceltissimo fece alla commedia la più festosa e più simpatica accoglienza: *un successo pieno, regolarmente continuato, senza resistenza,* fino alla ultima scena, dopo la quale uno scoppio di unanimi applausi salutò insieme l'Autore e gli attori. Tolgo le frasi sottolineate da una corrispondenza particolare della *Ragione,* giornale milanese, che m'è parso, fra tutti, il meno benevolo per la nuova Commedia.

La *Due Dame* che Paolo Ferrari scelse a protagoniste della sua azione drammatica sono naturalmente in perfetta antitesi fra loro. Dico: naturalmente, perchè, secondo il mio modo di vedere, senza antitesi, senza lotta, senza contrasto, non ci è dramma possibile; ed un unico concetto drammatico che faccia

capo a due personaggi diversi non avrebbe senso comune, se i due personaggi non fossero in tutto dissimili, foggiati sopra due modelli affatto opposti, e indirizzati a fornire uno la *prova positiva,* l'altro la *prova negativa* del concetto fondamentale intorno al quale l'azione si aggira.

Rosalia e *Giberta* appartengono tutte e due alla nobilissima famiglia dei *Permanso,* la prima perchè moglie al marchese *Luigi Permanso Dariberto,* la seconda perchè consorte del marchese *Andrea Permanso Rinaldi;* tutte e due sono due dame, tutte e due sono madri, tutte e due sono belle... ma non si assomigliano in nulla nè per indole, nè per costume, nè per carattere. *Rosalia* è tutta casa e famiglia, vive ritirata fra le pareti domestiche, pensa al marito che è un buon pasticciano, e ai figliuoli, un maschio e una femmina (*Vittorio e Margherita*), che sono due eccellenti creature. *Gilberta* è tutta feste, conversazioni, teatri e divertimenti, fa una vita alla Benoiton, sempre fuori e sempre a giro; chiacchiera, civetta, brilla e gode di esser corteggiata, dandosi poco pensiero del marito *Andrea* (del quale le cronache registrano appena il nome), e della figlia *Ester* che ha tutte le buone disposizioni, per seguire le pedate della signora madre.

Sotto l'aspetto drammatico e sociale le *due dame* hanno poi fra loro un'altra dissomiglianza capitale e caratteristica. *Rosalia* è nata da genitori oscurissimi, poveri forse, viziosi di certo, perchè di lei giovinetta fecero si turpe mercimonio da lasciarla a Londra, in una casa di tolleranza, ove il marchese Luigi la incontrò, la conobbe, se ne innamorò, e la fece sua sposa, togliendola dal fango e redimendola dalla vergogna. *Gilberta,* invece, di nobile stirpe nacque, e nobile rimase pel matrimonio... e fu ventura per lei l'esser ricca, e vivere con tutti gli agi nella casa dei suoi geni-

tori; altrimenti con quella testa bislacca, con quel carattere stravagante e con quei gusti pericolosi, se fosse nata in più umili condizioni avrebbe probabilmente finito dove la cugina aveva incominciato.

Ma il mondo è fatto come è fatto. Certi pregiudizi sociali non si cancellano mai troppo in fretta, talchè mentre per *Rosalia* il nuovo blasone e la vita intemerata degli ultimi diciannove anni di matrimonio non bastano a coprire la macchia d'origine, per *Gilberta* le macchie della vita scioperata e del costume licenziosetto non bastano a coprire il blasone vecchio e la gloria del nobile lignaggio.

Rosalia capisce di essere un po' spostata, indovina il disprezzo della società aristocratica che la circonda, sente per aria il romore dell'insulto latente che si bisbiglia sottovoce intorno a lei e buona, e modesta, e rassegnata com'è, non si crede nè in diritto di protestare, nè in forza di resistere. Piega il capo, nasconde la pallida faccia, prega, e chiede tutto a Dio, al mondo nulla. Dei suoi due figli, cui ella consacra tutta la sua esistenza, uno — *Vittorio* — è partito come guardiamarina per un lungo viaggio di circumnavigazione; l'altra — *Margherita* — è tornata di convento pel giorno onomastico della mamma, insieme alla cuginetta *Ester,* che anch'essa vien ricongiunta ai suoi genitori.

Figurarsi se *Gilberta* lascerà scappar un'occasione così propizia per dare una festa da ballo in casa sua!...

A cotesta festa ella invita anche *Rosalia* che rifiuta dapprima — schiva com'è di mostrarsi nelle riunioni del bel mondo, maligno sempre e pettegolo — ma che accetta finalmente quando giunge a scoprire che al ballo di *Gilberta* si troverà anche il vecchio *Duca di Roveralta,* venuto a Napoli per conoscere da vicino quella marchesina *Permanso* di cui il suo nepote

Giampietro è innamorato morto. Un più lungo rifiuto per parte di *Rosalia* sarebbe stato imprudente e forse colpevole. Il marchese *Luigi,* suo marito, aveva già corso impegno di condurre al ballo la figliuola, e questa, nell'assenza della madre, sarebbe stata presentata alle signore e ai gentiluomini dalla marchesa Gilberta... il che probabilmente non sarebbe stata per lei una bella raccomandazione.

Un ballo, per la buona *Rosalia* che si sente esposta alla terribile maldicenza retrospettiva delle linguaccie, è sempre una sventura... e si prepara a subirla. Ma le disgrazie non vengono mai sole. Una lettera di *Vittorio,* recata in tutta segretezza dall'amico *Sernegri,* destinata al marchese *Luigi,* ma non sfuggita all'occhio materno di *Rosalia,* annunzia che il precoce giovanetto, dopo aver salvato la vita ad una fanciulla straniera *Emma Stuart,* di straordinaria bellezza e di costumi... troppo ordinari... si è invaghito perdutamente di lei, sogna già di riabilitazioni e di redenzioni, dimette ogni pensiero di viaggio, torna a casa colla bella avventuriera, e viene a domandare per le sue nozze il consenso del padre. Potrà questi negarglielo?... Non ha egli a suo tempo fatto altrettanto? E la coscienza non gli dice che ha fatto bene; e l'evento felicissimo non prova che ebbe ragione di far così?... *Vittorio* ignora, pur troppo, il passato della madre... quel passato che tutti conoscono tanto bene... ma non durerà molto in quella santa ignoranza, e troverà presto chi gli rifischierà nelle orecchie cotesto argomento potentissimo a vincere qualunque resistenza paterna.

A buon conto *Emma Stuart,* che la sa lunga, scrive anch'essa la sua letterina... ma la indirizza a *Rosalia* in persona, per dichiararsi fidanzata di *Vittorio,* pentita e vergognante della vita passata, e desiderosa di ottenere un abboccamento segreto dalla madre del suo redentore.

Combattuta fra sì violente e improvvise emozioni, *Rosalia* va alla festa, dove non le mancano i motteggi, le occhiate sardoniche, le mormorazioni, e le impertinenze di quella folla di persone educate. Il *Duca di Roveralta* che ha le orecchie lunghe, e pronte più della lingua, viene a sapere che delle due marchesane di casa *Permanso* ce n'è una un po' guasta nelle radici, e giudicando che in generale chi di gallina nasce convien che razzoli, si persuade che *Ester* così sventatella e spregiudicata dev'esser figliuola di *Rosalia*, e *Margherita*, così dolce, modesta e contegnosa, dev'esser nata da *Gilberta;* e di questo suo errore fa confidente il povero *Vittorio*, che verrebbe così a conoscere il passato della madre, se questa con uno stratagemma non parasse il colpo.

Ma quel benedetto passato non può a lungo rimanere un segreto per nessuno. *Emma* è decisa ad affrontare *Rosalia;* il *Duca di Roveralta* è fermo a negare il suo consenso alle nozze di *Giampietro* e di *Margherita* perchè, ligio ai pregiudizi sociali, non si sente la forza di ricevere in casa la figlia — benchè onesta — d'una donna — benchè efficacemente pentita — venuta nell'aristocrazia napoletana dai più luridi vicolacci di Londra.

La povera *Rosalia* non sa più come lottare contro la mala fortuna. Ella vorrebbe che i pregiudizi sociali non facessero la infelicità della sua cara *Margherita*, e vorrebbe che valessero soltanto a impedire l'imprudente entusiasmo del suo caro *Vittorio;* mostrare al *Duca di Roveralta* che un uomo onesto, nobile e geloso del proprio decoro, non si avvilisce sposando, in onta alle stolte voci della società maligna e corrotta, una fanciulla innocente delle colpe espiate della madre redenta; e persuadere *Vittorio* che un uomo onesto, nobile, e geloso del proprio decoro, non deve tentare di redimere una donna perduta, rompendo una

lancia contro i pregiudizi della società corrotta e maligna; questo è il fine che *Rosalia* propone a sè stessa chiamando a colloquio in casa sua lo zio *Duca* e la ardita avventuriera amata dal figlio.

Lo zio giunge pel primo all'appuntamento; ma l'*Emma*, sopravvenendo poco dopo, obbliga il primo ad entrare in un salotto dalle cui porte ascolta tutte le parole scambiate fra la *Marchesa* e la giovane *Stuart*. E che ascolta?... La ragazza ipocrita e corrotta, pregare in ginocchio la madre dell'amante perchè non si opponga alla sua riabilitazione; poi rialzarsi, citare arditamente l'esempio stesso della povera *Rosalia*, e per vincere le sue ostinate resistenze, minacciarla di svelare al figliuolo tutto il vergognoso passato della madre. Ode quest'ultima affrontare arditamente le difficoltà della sua situazione, chiamare il figlio, costituirlo giudice della intera sua vita, e ottenere da lui i baci più ardenti e le più affettuose carezze in ricambio della sua sincera confessione.

Quella storia, quella nobile franchezza, quella parola onesta e dignitosa, quel racconto di tanti anni di virtù e di dolori, quella rassegnazione e quell'ardire guadagnano il cuore del vecchio zio, gli fanno dimenticare i suoi propositi e le sue ripugnanze, ond'egli sbuca fuori dal suo nascondiglio, e presta volentieri il suo consenso alle nozze del suo nepote *Giampietro* colla bella *Margherita*.

La favola dimostra...

Ah!... qui davvero i critici che assistevano alla rappresentazione non si trovano punto d'accordo, com'è naturale. Gli uni asseriscono ch'ella dimostra poco, gli altri che dimostra troppo, altri ancora che dimostra precisamente il contrario di quello che dovrebbe dimostrare. Non mi è occorso, per ora, di incontrarne uno solo che voglia ammettere come

probabile, o semplicemente possibile che la commedia non dimostri nulla, e non voglia dimostrar nulla. Io non so vedere perchè ci sia sempre bisogno della *dimostrazione,* e troverei ragionevolissimo che Paolo Ferrari si fosse proposto unicamente il fine di fare una bella commedia e non quell'altro di fare un bel teoremo. Ma dalle relazioni che ho letto finora non apparisce chiaro il disegno dell'autore. Aspetterò dunque a dire anco la mia che le *Due dame* vengano a Firenze nel Carnevale futuro.

Per adesso basti accennare che, per unanime consenso di tutti i cronisti drammatici, la commedia ebbe al Gerbino uno splendido successo nelle prime quattro rappresentazioni, che ci sono delle scene stupende, delle situazioni originalissime e interessantissime, dei dialoghi pieni di spirito, dei caratteri egregiamente disegnati, dei pregi incontestabili e tutti propri del nostro Ferrari.

L'esecuzione per parte degli artisti fu degna del loro nome e dell'opera affidata alle loro cure. La signora Marini (*Rosalia*) apparve superiore ad ogni elogio; la signora Boetti (*Gilberta*) il signor Bellotti-Bon (*marchese di Roveralta*) la signorina Pavoni (*Margherita*) la signorina Tassinari (*Ester*) la signora Da Caprile (*Emma*) il Garzes (*Giampietro*) il Salvadori (*Sernegri*) il Russo (*marchese Luigi*) lo Sciarra (*marchese Andrea*) furono fatti segno agli applausi più unanimi e più sinceri.

Questo dice la stampa di Milano e di Torino. Aspettiamo pazientemente che anche alla stampa di Firenze sia data presto occasione di mettere il becco in molle.

31 Dicembre 1877.

L'Autore non assisteva alla rappresentazione (1).

(1) Firenze - Teatro Salvini - Compagnia suddetta.

Che Paolo Ferrari mi perdoni questa gioia feroce; ma io sono veramente lieto della piccola malattia che gl'impedì di mantenere la sua promessa, e di venire in persona a inebriarsi del fumo di quel granellino d'incenso che il pubblico fiorentino gli bruciava sulla timèle del teatro delle Loggie. Ditemi barbaro, ditemi ostinato, ma tant'è io m'incaponisco a pensare che la presenza dell'Autore annunziata, strombettata, *soffiettata,* quindici giorni innanzi, toglie al trionfo della sua commedia quella nota di schiettezza, quel colore di spontaneità, quel carattere assolutamente impersonale che dovrebbe avere, secondo me, un avvenimento artistico e letterario.

Quando l'autore è dietro alle quinte, nascosto ma presente, ritirato in un cantuccio ma pronto a venire innanzi ogni tantino, e il pubblico è avvisato che l'amico sta lì, palpitante e tremante, ad aspettare la sua sentenza, subito le condizioni del giudizio si mutano a favore di lui, e fra gli elementi di buon successo c'entra immediatamente, poco o molto che sia, un po' di galateo, un po' di reverenza per un uomo rispettabile, un po' di simpatia per uno scrittore già noto, un po' di pietà per una brava persona che ha durato tanta fatica per darci un paio d'ore di divertimento.

Le mie congratulazioni a Paolo Ferrari che non assisteva alla rappresentazione. Veramente questa volta il caso aveva servito male i miei desiderii a furia di volerli servire troppo bene. La presenza dell'autore delle *Due dame* annunziata prima e smentita poi, prendeva posto fra i diritti che il pubblico aveva acquistato pagando il prezzo del suo biglietto, e che il capocomico arbitrariamente sottraeva alla somma dei godimenti della serata.

Paolo Ferrari si era improvvisamente ammalato, va tutto bene. Ma in platea c'è sempre un bel gruppo di spettatori paganti che

nega fede a certe indisposizioni repentine e inopportune, e le piglia come una mancanza di rispetto.

Quando il sipario andò su non giurerei che tutti gli individui seduti, e più ancora tutti quelli rimasti ritti nella sala del teatro Salvini, fossero ugualmente ben disposti a favore di Paolo Ferrari.

Eppure la commedia fu applaudita a Firenze proprio appuntino come e quanto fu applaudita a Torino e a Milano, e l'applauso scoppiò alle stesse scene e alle medesime situazioni, e se l'autore fosse stato presente sarebbe stato chiamato alla ribalta quelle tali e quelle tante volte precisamente, nè una di più nè una di meno. Questo giovi mettere in sodo nella categoria dei fatti... e di qui pigliamo, se vi piace, le mosse per entrare a piè pari in mezzo alla commedia.

Tutti sanno ormai che l'eroina della favola immaginata e svolta da Paolo Ferrari nella sua nuova produzione drammatica, si chiama la marchesa *Rosalia Permanso Dariberto,* e tutti hanno sentito dire, presso a poco, da quali bassi fondi è partita quella signora per salire fino alle altezze sublimi del trono marchionale... e del palcoscenico.

Per quel che riguarda il trono marchionale, tiriamo via... è lecito chiudere un occhio e far le viste di non saper nulla di nulla. Al giorno d'oggi e — non ne dispiaccia ai parrucconi della vecchia aristocrazia — anco al giorno di ieri, l'elenco delle marchesane contiene più d'un nome che suona pieno di equivoche reminiscenze alle orecchie di chi ha buona memoria. Metto pegno che qualche gentildonna si troverebbe molto imbarazzata se un cretino imprudente le dicesse a voce alta, sul più bello della conversazione: si rammenta, Marchesa, quando eravamo piccini insieme?... Ma il tacere quello che si potrebbe dire, e il fingere

d'ignorare quello che si sa, costituiscono il cinquanta per cento delle regole del galateo; il mondo è pieno d'indulgenza, specialmente colle belle donne; e quando io affermo che certi sgarbi, certe spallate, certe mossaccie, certe parole acerbe, e certi saluti sdegnosi che provocano un casa del diavolo nelle feste di ballo, sono cose che si veggono soltanto nei finali d'atto di certe produzioni, io son sicuro che nessuno scapperà fuori a darmi del bugiardo.

Ma sul palcoscenico... è un altro paio di maniche, e comprendo benissimo quel sentimento di altera dignità, quell'impulso di nobile orgoglio che spinge alcuno a domandare stretto conto, all'autore di una commedia, della qualità, dell'origine, del carattere dei personaggi che presenta al rispettabilte pubblico.

Il teatro non è fatto per certe donne. Dio liberi!... Ci trova posto Margherita Gauthier perchè la sua vergogna è foderata d'amore... e orlata di tubercolosi... Ci sta bene la *baronessa di Terremonde,* moglie di un gentiluomo, amante di un principe ammogliato, usa ad aprire la porta di camera sua, per danaro, ai giovani innamorati delle sue bellezze. C'entra senza pericolo la *Straniera,* ci si mette a sedere *Dalila,* ci sgambettano allegramente tutte le *Baronettes,* le *Chochettes,* le *Moutonnettes* di questo mondo... e di quell'altro; ma basta così. Non si può permettere che *Violetta* sposi *Armando,* faccia due figliuoli, si mostri per diciannove anni onesta moglie e ottima madre e poi torni al teatro e dica: eccomi qua.

Ah!... questo no!... Ma vi pare!... Sarebbe come perdere il rispetto a *Messalina* che ormai è di casa!...

Rassicuratevi, anime timorate. *Rosalia* viene apposta per dire che voi avete ragione, che i vostri sdegni per le origini di certe donne sono perfettamente giustificati, che ci sono

delle macchie che non vanno mai via, degli echi che non tacciono più, delle piaghe che non si chiudono mai... e quando si chiudono, per caso, la cicatrice rimane sì brutta, sì apparente, sì sconcia, che non è decenza portarla in conversazione e farla vedere alle persone delicate. E' questo, in sostanza, ciò che dice la povera *Rosalia* alla cognata *Gilberta Permanso Rinaldi,* che viene a invitarla a una festa da ballo in casa sua.

Gilberta reca il suo invito nel giorno onomastico della cognata. Le due famiglie celebrano a poche ore di distanza un lieto avvenimento domestico; l'una la commemorazione del nome della mamma, l'altra il ritorno della figlia che esce dall'educandato ed entra *in società.* E ognuna lo celebra a modo suo. I *Permanso Dariberto* nella quiete d'una piccola brigata d'amici; i *Permanso Rinaldi* nel tumulto d'un ballo fra la turba dei conoscenti e degli invitati.

Cotesta differenza rivela il carattere dei padroni di casa. Quando dico: dei *padroni* sarei forse più esatto se dicessi delle *padrone,* dacchè nella famiglia *Permanso* i mariti veramente non contano. Sono due personaggi affatto insignificanti, — come se ne incontrano parecchi su tutti i gradini della scala sociale: uno — il marchese *Luigi,* marito di *Rosalia* — insignificante per leggerezza, di cui diè prova sposando addirittura e senza pensarci su più che tanto, una fanciulla tolta a una brutta casa di Londra... a rischio d'inciampar male e di trovarsi mille malanni per il capo; l'altro — il marchese *Andrea,* marito di *Gilberta,* — insignificante per gravità, di cui fa fede la placida musoneria con cui passa sopra alle scapataggini della moglie nata molto bene, e avvezzata molto male.

Gilberta che conosce i suoi polli, pensa che la cognata abbia torto nel vivere, come fa, ri-

tirata e chiusa fra le pareti domestiche. La sua repugnanza a mettersi in evidenza per paura di rammentare il peccato di origine, produce l'effetto di tornare a mente quel peccato d'origine a chi nota la di lei repugnanza a mettersi in evidenza. Ci vuole ardire a questo mondo!... Piantate un paio d'occhi sgranati in faccia a chi vi guarda torto, e quello abbasserà i suoi tutto confuso e umiliato.

Ma *Rosalia* non si lascia persuadere. Ella non teme per sè, ma pe' suoi figli, due figliuoli grandi e grossi, cresciuti nella santa ignoranza del passato materno; una ragazza da marito, un giovinotto ufficiale di marina cui l'avvenire sorride e promette gloria e fortuna; *Margherita* e *Vittorio,* che una parola imprudente, un mormorio, un gesto, un'allusione può mettere sulle traccie della verità.

Le cause per cui cotesta *verità* bisogna che sia finalmente rivelata al figlio *Vittorio* e rivelata per la bocca stessa della madre *Rosalia* non sono ormai più un mistero per nessuno. La favola della commedia è nota a tutti quanti, e anco ai miei lettori. Sono cause che discendono logicamente da due ordini di considerazioni diverse, che sorgono da due categorie distinte di fatti, che rispondono appuntino alle due diverse posizioni sociali in cui si può trovare, ad un dato momento, una donna come *Rosalia.*

Margherita ama riamata. Ama *Giampietro* nepote del vecchio *duca di Roveralta* da Mantova, nobilone dell'antico stampo, intrattabila questione dell'albero genealogico e della purezza del sangue, che informato — e informato malamente — delle basse origini materne, si opporrà senza dubbio alle nozze di *Rosalia* con *Giampietro,* senza nessun riguardo per le virtù e per i pregi personali della ragazza.

Vittorio ama riamato. Ama *Emma,* che s'intitola *Stuart,* sebbene non abbia nessun di-

ritto ad appropriarsi quel cognome glorioso, che ha trascinato nel fango la sua gioventù e la sua bellezza, che chiede all'amore e al matrimonio una *riabilitazione* messa alla moda dalle commedie e dai drammi del nostro tempo. E *Vittorio* non domanda di meglio che di rappresentare quanto prima la sua bella parte di redentore drammatico... una parte di *primo amoroso*, che il pubblico applaude sempre... e non impara mai.

Di fronte al *Duca di Roveralta* la madre *Rosalia* si trova dunque nelle condizioni della signora *Caverlet*; di fronte ad *Emma* e a *Vittorio* ella si trova nelle condizioni della signora Aubray di cui conoscete da un pezzo le *idee*.

Tutta la vita d'una donna come lei sta in quel terribile dilemma. Lì dentro sono contenuti tutti i problemi sociali, tutte le tèsi filosofiche, tutti i teoremi morali posti in discussione da vent'anni in qua. E permettetemi di dire addirittura che ci vuole un bell'ingegno, e una fantasia potente, e un coraggio da leoni, solamente per immaginare una favola drammatica che metta in giuoco, così naturalmente, tutte le passioni più forti della natura umana; e senza uscire dalla sfera dei fatti reali, possibili, quotidiani, senza sconfinare nel campo della convenzione, della declamazione, della discussione, agiti a cotesto modo tutte le tèsi più difficili e più imbrogliate della morale moderna.

C'è dunque la tesi nella commedia di Paolo Ferrari?... Tanto varrebbe che mi domandaste se c'è lana nel soprabito che avete addosso. Le tèsi sono nel mondo come i fili di lana sono nel vostro soprabito; nè vi riuscirebbe di mettere il mondo sulla scena senza portarci le tèsi, più di quello che vi riuscirebbe di mettervi un soprabito addosso senza ficcarvi dentro i fili di lana.

Ma guai a quel sarto che invece di darvi

un soprabito bell'e fatto vi consegnasse in mano una matassa di lana molto arruffata per costringervi a ravviarla; guai a quello scrittore da teatro che invece di dare alla scena una commedia, vi regalasse una tèsi diabolicamente intralciata per obbligarvi a cercarne il bandolo!...

La lana è la lana, il mondo è il mondo; bisogna pigliarli come vengono, accettarli per quello che sono, servirsene per quello che valgono, farne dei soprabiti — quando uno esercita il mestiere del sarto — e non delle lezioni di chimica, di fisica e di storia naturale; comporne delle commedie e dei drammi — quando uno fa il drammaturgo — e non dei trattati d'etica e di scienza sociale.

La difficoltà è tutta lì.

Io mi propongo di provare che Paolo Ferrari ha fatto proprio una commedia... e una bella commedia. Ma innanzi tutto leviamo di mezzo la questione della tèsi.

Rosalia vuole e domanda una cosa sola; la felicità de' suoi figli; e questa felicità la vede a un tratto compromessa gravemente, sia che vadano a vuoto le vagheggiate nozze della sua *Margherita* con *Giampietro*, sia che si compia il temuto matrimonio del suo *Vittorio* con *Emma*. Nella prima unione l'occhio veggente della madre scorge la redenzione della figlia dal peccato d'origine onde la povera ragazza va macchiata senz'ombra di colpa propria, nella seconda scopre i germi d'una futura abiezione, e teme i dubbi, le angoscie, i pericoli di cui conosce per prova la forza e la potenza inesorabile. Per giungere al suo fine *Rosalia* dovrà persuadere al *Duca di Roveralta* che una donna, espiate nel dolore le colpe della sua gioventù, trovata nell'amor coniugale e nell'affetto materno la rigenerazione che ambiva con tutte le forze dell'anima sua, ha diritto *di dare una figliuola a una famiglia illustre*

e intemerata; e dovrà poi persuadere a *Vittorio* che una donna, caduta una volta in quel certo fango, non ha *diritto* di chiedere al mondo, *per sè,* l'oblio del passato, la fede nell'avvenire, un posto in società, una parte principale nel rispetto e nella reverenza delle persone che non sanno dimenticare.

Questo si direbbe a prima vista che implica una contradizione. Io, per me, non ne sarei niente affatto sorpreso nè sdegnato. Tutto è contradizione nelle cose di questo mondo, e più che in altro la contradizione esiste e si rivela tra l'ordine delle idee e quello dei fatti, tra la libertà delle teorie e la schiavitù delle azioni. *Madame Aubray,* se lo domandate a me, è una donna, è dama, è umana, è vera, è drammatica finchè predica la riabilitazione delle Maddalene penitenti e nega il suo consenso al matrimonio del figlio colla pentita Maddalena. A cotesto modo la capisco, la vedo, la riconosco, è una madre, è una signora, sta nella tesi perchè sta nel mondo, e ci sta come ci stanno le sue pari. Quando poi si lascia intenerire, muta consiglio, rinnega la società, e benedice gli sposi, allora con sua licenza, cessa d'essere una persona e diventa un'idea astratta, finisce d'essere un personaggio e diventa una conclusione, esce dal mondo ed entra nella speculazione, lascia la commedia e passa nella teoria; non fa quello che tutti fanno ma quello che un filosofo, un moralista, un pensatore vorrebbe che fosse fatto... in una parola: *risolve la tèsi,* mentre il mondo non risolve mai nulla, e la commedia, che ritrae il mondo sulla scena, non può e non deve risolver mai nulla.

Quelli che accusano Paolo Ferrari di non aver mai dato la soluzione di nessun problema nei drammi che ha portato sul palcoscenico, lo accusano del suo merito principale, per cui — secondo me — egli è superiore a tutti gli

altri. Il *Duello,* il *Ridicolo,* il *Suicidio,* le *Due Dame* non *concludono*... no signori... perchè ritraggono al vero lo stato della società che cerca tuttavia, e non trova, una conclusione purchessia nella discussione de' suoi più vitali argomenti. Egli vi dice : il problema è questo, gli uomini ci sono impigliati così e così, le passioni che vengono in giuoco sono queste e poi quest'altre; le situazioni che ne scaturiscono sono le tali e le tali, e in fin dei conti chi ci si trova crede d'uscirne, su per giù, con questo stratagemma, con questo compenso, con questa mezza misura, con questa alzata d'ingegno, che per dir la verità non è una bella invenzione e se è buona in un caso potrebbe esser cattivissima in un altro. Oggi si finisce la storia così... e domani saremo daccapo, se Dio vuole!... E' tristo, ma è vero!... Non tocca al teatro a riformare il mondo. L'autore drammatico fa delle commedie e non dei codici. Gli è permesso di esprimere il suo desiderio perchè le cose vadano in un modo diverso; ma se vuol rimanere nel vero, e cavare un po' di frutto dal suo apostolato, ha da mettere in scena quelle cose stesse tali quali sono e le deve fare andare come vanno... salvo il suo diritto a dimostrare che vanno male.

Diciamolo qui fra noi, e sottovoce, qual'è la ragione che da un pezzo in qua non toglie efficacia, e forza, e favore alle commedie di Alessandro Dumas figlio, che pone così spesso quel grande scrittore in confiitto col pubblico e colla critica, che lo obbliga a fare delle prefazioni per le sue commedie... e delle commedie per le sue prefazioni?... E' la smania di concludere, la voglia di risolvere i problemi dopo averli formulati, la presunzione di portare sulla scena un mondo a modo suo, dove le teorie si applicano tutte, e le tèsi si traducono in sillogismi, di cui le *premesse* sono attuali, presenti, reali, e le *illazioni* sono future, sperate, immaginarie!...

Capisco, e domando, anzi pretendo anch'io che la catastrofe d'una commedia discenda logicamente dall'azione, e dal carattere dei personaggi; ma la logica drammatica ha da essere la logica mondana, umana, la logica di tutti i giorni, e non quella rigorosamente scientifica, assoluta, immutabile delle teorie eterne e degli archetipi soprannaturali.

Ma poi, se Dio vi aiuti, dove la trovate voi la contradizione nel fatto della povera *Rosalia?...* Ella pensa, e crede, e dice, ed ottiene che le persone oneste, le menti savie, accolgano senza sospetti e senza repugnanze la innocente figliuola d'una donna pentita che ha dato prove innegabili del suo pentimento; ella sostiene che un galantuomo e un gentiluomo può dare il suo nome a un angelo di virtù, a una fanciulla educata da una madre che scontò con diciannove anni di pene una colpa non sua e seppe inspirare nell'animo della figlia i più soavi e i più cari sentimenti del vero, del bello, del buono. E crede insieme, e dice e dimostra che quella donna, quella madre non deve nè può pretendere per sè l'oblio del passato, che le è concesso il perdono, ma non l'esaltazione; che la società è giusta, la società è logica — a suo modo, s'intende — quando diffida di lei, specialmente se cerca la redenzione in un matrimonio brillante, quando sospetta la sua buona fede, quando teme che il vizio covi sotto le fallaci apparenze della virtù; e stima perciò che quella donna debba ritirarsi in disparte, vivere in una modesta oscurità, evitare ogni occasione di esporre sè ed altri alle terribili probabilità d'un avvenire incerto e nebuloso.

Rosalia ha ragione; e quando dice di *stare col mondo* dice una gran verità, e appunto perchè sta col mondo e lo vede tale qual'è sta bene anche nella commedia e la mena alla catastrofe che le conviene.

Il suo proprio esempio, che costituisce *una eccezione alla regola* non conta nulla, e non

c'è bisogno di grande acume per capire che non si attaglia al caso dell'*Emma,* nè c'è necessità d'una gran superbia per credersi l'*eccezione*.

Udiste voi la storia di *Rosalia* raccontata da lei al figlio *Vittorio?*... A quindici anni — la storia comincia proprio di lì, e vedremo più tardi come, a mio credere, il baco della commedia si nasconda proprio in quella data — a quindici anni, la buona madre era una fanciulla affidata a scellerati custodi, perduta nel mare magno di Londra, serbata, in una casa immonda a sozzi destini. In mezzo a quel fango cresceva fiorellino intatto e il suo candore faceva il suo pregio... il suo *prezzo* sarebbe un'espressione forse più esatta. *Sernegri* la vide e sognò strapparla a tanta abiezione; ma non potè. *Il marchese Permanso Dariberto* potè invece quello che volle, tolse a' suoi *custodi* la ragazza, la prese con sè, e *appena il suo sentimento di paterna protezione si cambiò in un sentimento più dolce, la fece sua moglie.* Da quel momento in poi ella visse come onesta donna, e dopo un anno come madre amorosa, virtuosa, ammiranda.

L'*Emma* invece non ha solamente passeggiato mal suo grado nel fango, ci si è coricata e ha preso gusto a sguazzarci dentro. Quando *Vittorio* la incontra, ella è ancora una donna spregievole... *vedova* non si sa; ma *ragazza* no certo!...

Qual paragone si potrebbe istituire fra lei e *Rosalia?* E la buona madre ha forse torto se diffida, se resiste, se nega?

E come, e perchè, e con quali argomenti e in quali condizioni *Rosalia* nega e resiste? Questo è appunto quello che costituisce l'argomento della commedia di Paolo Ferrari.

Sul tèma della riabilitazione della donna — dicevo — si sono fatti già più drammi e più commedie che non sia lecito rammentare negli

stretti limiti di tempo e di spazio assegnati una volta la settimana a queste materie. Tutti hanno affermato il diritto delle Traviate al perdono e all'oblìo; nessuno, io credo, è riuscito a diradicare le vecchie convinzioni, a vincere i vecchi pregiudizii, a mutare le vecchie consuetudini della società intorno a siffatto argomento.

Finchè dura l'emozione, finchè palpita l'interesse, finchè persiste l'impressione prodotta da certe situazioni altamente drammatiche, quella tale *società* che va al teatro freme, s'intenerisce, piange, e qualche volta anche perdona... ma non dimentica nulla; e appena l'emozione è calmata, dileguato l'interesse, svanita l'impressione fugace, la *società* ripiglia tranquillamente la sua vecchia pratica di giudicare e di applicare ai casi quotidiani il consueto giudizio.

Questo avviene perchè i drammi costruiti finora su cotesta tèsi, sono rimasti studiatamente e ostinatamente nel giro della tèsi e del dramma, hanno discusso il problema invece di limitarsi a mettere in evidenza gli elementi della discussione, hanno voluto concludere dove il mondo non ha concluso mai nulla, e hanno preteso di elevare al posto di una regola generale, applicabile a tutti i casi della vita, quella che non era nulla di più d'una soluzione drammatica applicabile a una serie di avvenimenti specialissimi, immaginati quasi sempre fuori della vita comune, a comodo della tèsi filosofica e dell'intreccio teatrale.

Nelle *Due Dame* di Paolo Ferrari la faccenda procede precisamente a rovescio. Quell'ingegno ardito ha preso il mondo com'è, la società per quel che vale, e ha fatto nascere l'interesse drammatico, alto, potente, irresistibile dagli avvenimenti più comuni, dalle situazioni più vere, da quello stato di fatto evidente, innegabile, quotidiano che forma per lo più il dominio della commedia.

La sua *Rosalia* non è una donna eccezionale, rivestita di qualità singolarissime, infiammata di passioni che scivolino nel sovrumano; non è un tipo, non è un modello, non è un miracolo vivente a benefizio del quale sia lecito prima o poi mutare il corso alle idee di tutti i giorni. È un eccellente creatura piena di senso comune, che giudica con molta serenità di sè e degli altri, che rende giustizia alle buone intenzioni di tutti, che non disconosce nessuna delle consuetudini e non si ribella a nessuna delle leggi sociali, e che, da quella donna pratica che è, ha fatto di tutto per tener lontano dalla sua vita il dramma, l'effetto, l'interesse teatrale.

Si è chiusa in casa, ha educato i figliuoli, li ha tenuti con sè finchè ha creduto possibile di serbarli immuni dal contatto del mondo, poi ha messo la fanciulla in un educandato, e il giovinotto nelle file dell'esercito di mare. Così ha reso possibile la loro ignoranza sul passato della mamma adorata. Quando tutti e due saranno giunti all'età di ragione, quando l'anima loro sarà formata al vero, al buono, al giusto e all'onesto, quando saranno capaci di governare i propri giudizii, di dominare un impeto d'ira o un assalto di passione, quando potranno guardare in faccia tutta la verità, allora forse giungerà al loro orecchio qualche rivelazione delle tristi origini materne; ma allora saranno armati contro il pericolo, e potrà la madre comparire innanzi a loro senza paure e senza rimorsi. Una mamma non ha altri giudici che i suoi proprii figliuoli, quando colla sua condotta ha mostrato di declinare e di fuggire il giudizio spesso meno illuminato e sempre meno imparziale del mondo.

Questa è la vita. *Rosalia* sa che il suo passato non sarà perdonato troppo di sovente, che non sarà dimenticato mai, che la fortuna a lei toccata nel matrimonio susciterà mille invidie e mille rappresaglie, che prima o poi

sicuramente, inevitabilmente, i figliuoli avranno un primo accenno della verità; e vuole che, a quel dato momento, questa verità ella stessa possa dirla, e possano ascoltarla i figliuoli.

Tutto è qui. *Rosalia* non ha fisime per la testa, non sogna a suo benefizio riforme di codici e cambiamenti di costumi, non si vuole imporre a una società che sente ostile e caparbia, non chiede a lei la sua riabilitazione — se di riabilitazione c'è bisogno nel caso suo — e non glie la chiede perchè sa di non poterla ottenere completa; e non glie la chiede perchè, anche ottenendola, non se ne vuole servire, come tante altre eroine di drammi, di arme per conquistare un impero nelle sale del mondo elegante, impero di bellezza, di grazia, di spirito, di galanteria. La chiede alla famiglia, a quella famiglia in cui si è rinchiusa, cui ha consacrato ogni suo affetto, che cresce con lei e per lei, che è tutta la sua ambizione, e tutto il suo avvenire.

La cognata *Gilberta* non la pensa niente affatto così. Nata negli agi e negli splendori, educata alla morale del «mondo», quella dama non sa escogitare per una donna altro destino che quello di brillare nel « mondo ». Da fanciulla come da maritata la sua vita si è passata tutta in società, dove il suo nome le ha fatto largo, dove la sua bellezza le ha chiamato attorno un nuvolo di ammiratori, dove il suo spiritello le ha procurato sempre mille soddisfazioni di amor proprio. È rimasta buona di cuore, ma è diventata frivola, leggiera, facile alle imprudenze, vanarella, civettuola, impertinente per vezzo, procace per galanteria, ardita di lingua per abitudine inveterata. Tanto ella sa che a una donna come lei il mondo perdona volentieri ogni cosa!... Ha forse *Gilberta* nel suo passato, qualche sproposito più serio da rimproverarsi?... Dio solo lo sa. Mettiamo che tutto si riduca alle apparenze... ma le appa-

renze ci sono; e la figliuola *Ester*, venuta su a quella scuola, promette di somigliare pur troppo la mamma. È vana, pettegola, romantica, impertinente e imprudente come lei.

Gilberta non capisce nulla nella onesta rassegnazione di *Rosalia*, perchè nell'animo suo le gioie della maternità, i trionfi di famiglia, non hanno nè significato, nè importanza, nè valore. Qual'è la missione di una bella donna, d'una donna saggia, istruita, educata, spiritosa, sempre giovane, e sempre fresca?... Quella di brillare in società. L'origine non guasta... c'è il nome, il titolo, la posizione che cuoprono tutto. E c'è la famosa *riabilitazione* della donna perduta, discussa, dimostrata, risoluta e decretata su tutti i teatri dell'universo dal sig. Dumas, dal sig. Pailleron, dal sig. Augier, e da tanti altri grandi uomini che fanno tante belle commedie. Dunque coraggio e avanti, faccia tosta, ardire, e franchezza. Conquistare una corona, ecco il fine!... La società accoglierà facilmente la nuova regina al suono delle sue più allegre fanfare.

La vita è questa... e questa è la commedia. Così i primi due atti della produzione di Paolo Ferrari vivono e sono comici, perchè rimangono veri.

Tutti quei personaggi sono persone: ognuno di noi le ha incontrate, le ha viste, le ha riconosciute, le ha avvicinate;... e riconosciute e viste e incontrate proprio in quel mezzo, in quell'ambiente, in quella posizione, in quella situazione assoluta e relativa, in cui si trovano sulla scena.

Il signor *Duca di Roveralta*, che per amore del nepote *Giampietro* lascia la sua provincia per venire a Napoli, a conoscere da vicino la ragazza scelta in isposa dal figliuolo adottivo, casca per davvero nella baraonda della società tale quale è costituita al giorno d'oggi. E ci si perde, povero signore, ci rimane sbalordito; e per difetto di notizie precise, per l'imbroglio

della conformità dei nomi e dei titoli, naviga in un mare di *qui pro quo*. Tutte le figure, inverniciate della stessa vernice, luccicano cogli stessi riflessi. Il vizio è tanto elegante e bene educato che attira e seduce e carezza come la virtù. La virtù è così poco austera, così poco contegnosa, che per un medaglione fatto all'antica somiglia maledettissimamente al vizio. È il regno delle *medie proporzionali*, dove tutto ha il medesimo colore, anzi la medesima sfumatura di colore... colore di galateo.

Il signor *Duca* non se ne maraviglia. Da giovine ha praticato il mondo anco lui e si lamenta che anche a' suoi tempi la faccenda andava innanzi allo stesso modo. Ha vissuto col suo secolo, il *Duca*... solamente ha vissuto in provincia, è rimasto per conseguenza un po' addietro in certe questioni; di *riabilitazione* lui non ne sa nulla, e di *democrazia* non sa che se ne fare. La moglie di suo nepote ha da avere i suoi bravi quarti di nobiltà, superiori a qualunque contestazione, e un nome intemerato al sicuro da ogni attacco. E per vedere co' suoi occhi come stanno le cose, è venuto a Napoli e s'è cacciato in mezzo alla festa che *Gilberta* dà in casa sua per solennizzare il ritorno della figlia, dove *Rosalia* viene anch'essa colla figliuola *Margherita* per non lasciarla alla custodia della zia la prima volta che mette piede in società.

E avanti la commedia, la commedia vera, quotidiana, mondana... la commedia della vita!... Intorno al *Duca di Roveralta* romoreggia e si agita la festa. L'amico è osservatore, guarda, esamina, e nota. Ogni tanto riceve un colpo, una gomitata, un pizzicotto; ma il vecchio è di buona razza, ha l'abitudine di certe scaramuccie, si sa difendere, e sebbene balbetti, e intacchi, e si lasci magari suggerire una parola che non viene pronta sul labbro, ha una lingua che taglia e cuce, saluta, ringrazia, e adopera le parole a modo suo; e

con quella placida dignità di gran signore, restituisce la botta, tocca, si rimette in guardia, e lascia l'avversario con un palmo di naso. L'adorabile ingenuità di *Margherita* e la dolce figura di *Rosalia* gli fanno desiderare la loro parentela, mentre la storditaggine di *Ester,* e la leggerezza di *Gilberta* lo mettono in sospetto e in disgusto; ma quando incomincia a intravedere la verità, il pregiudizio di casta ripiglia il disopra, e il gentiluomo domanda a sè stesso se il modesto contegno delle prime non è coscienza della propria indegnità, e l'ardire delle seconde non è orgoglio di sapersi superiori a ogni sospetto.

Dato che le cose procedessero per la piana, il vecchio *Duca* finirebbe col persuadersi, col dare il suo consenso alle nozze di *Giampietro* con *Margherita,* e la commedia avrebbe subito in teatro quella stessa catastrofe che ha tutti i giorni nella vita comune.

Ma ecco che, come nella vita comune, anco sul teatro di Paolo Ferrari la commedia inciampa in un ostacolo, dà un cozzo in una pietra focaia, sprigiona di lì una scintilla, che incendia le polveri, e il dramma scoppia, divampa, e precipita.

Anco *Vittorio* è innamorato. Il figlio di *Rosalia* ha incontrato *Emma* sul suo cammino. La sirena lo ha sedotto, ed egli sogna la solita *riabilitazione,* quella dei drammi che risolvono le tèsi, quella che *Gilberta* crede possibile con un po' di nobiltà per parte del marito e un po' d'audacia per parte della moglie, quella che il mondo applaude sempre in teatro e fischia inesorabilmente in conversazione. Una esclamazione imprudente del *Duca* fa balenare agli occhi di *Vittorio* un lampo della verità intorno al passato di sua madre, e in quel luogo, in quel momento, in quello stato di animi, in mezzo a quella festa, cotesto lampo annunzierebbe vicina una tempesta di scandali, di violenze, di sventure.

Rosalia tronca con una parola opportuna la discussione incipiente, invita il *Duca* a un colloquio in casa sua, dove *Emma* verrà a sollecitare a sua volta la protezione della madre di *Vittorio,* e impedisce che lo scandalo avvenga.

Ma la situazione è creata, la spinta è data, il momento decisivo è giunto; ed è giunto per la forza delle cose, per le necessità inesorabili e inevitabili della vita.

Quel passaggio dalla calma alla tempesta, dalla quiete all'agitazione, dalla commedia al dramma, senza sforzo, senza convenzione, senza volgarità, senza mezzucci, senza inverosimiglianze teatrali, è qualche cosa di meraviglioso, di sublime. Credo fermamente che Paolo Ferrari solo abbia la potenza d'immaginare e di eseguire una simile audace e pericolosa trasformazione, senza ricorrere a quel che si chiama fra le quinte un *colpo di scena.*

È il vero reso evidente dall'arte; e chi non lo sente, chi non lo comprende, non ha mai vissuto della vita di tutti i giorni.

Ed ecco *Rosalia* posta al più duro cimento, precipitata nella lotta che aveva voluto e saputo evitare. Per l'avvenire del figliuolo dovrà svelargli in mal punto, fra le smanie della passione che lo domina, un segreto la cui conoscenza potrebbe incitarlo a perseverare in una risoluzione imprudente, pericolosa e fatale, o menomare in lui l'affetto e la riverenza per la dolce immagine materna. Per la felicità della figliuola dovrà battersi corpo a corpo coi pregiudizi e coi costumi della società.

Dal durissimo cimento ella esce vittoriosa — tutti sanno oramai con quale ardito espediente — perchè rimane nel vero, perchè colla nozione esatta delle leggi sociali, buone o cattive ma immutabili e eterne, apprezza giustamente la situazione sua e quella dei figliuoli. E vittorioso con lei esce dal cimento Paolo Ferrari perchè cerca la soluzione del nodo

drammatico nell'ordine delle idee e dei fatti comuni, e non va a pescare la dimostrazione d'una tesi astratta nella serie dei sillogismi e dei sorìti d'un sistema filosofico che ha molti professori sul palco scenico e pochi scolari in platea; perchè riesce a governare per modo la catastrofe del suo dramma, che a sipario calato tutti i personaggi rientreranno nel mondo tranquillamente, seriamente, riprendendo ciascuno il suo posto, senza dar luogo a ulteriori discussioni; le *Rosalie,* in famiglia, le *Gilberte* in conversazione, le *Emme* in locanda o in battello a vapore, le *Margherite* in casa del marito, e i *Duchi di Roveralta* al Casino de' nobili in provincia. E il mondo, sì signori, rimarrà quello che è, e parlerà delle avventure di casa *Permanso* come parla degli avvenimenti che si verificano sette volte la settimana in questa valle di lagrime... di coccodrillo...

E quanta passione, quanto interesse nelle scene di quest'ultimo atto; quanta originalità nella favola; quanta verità nei caratteri, quanta nobiltà di concetto e quanta dignità di forma!...

Se qualche cosa mi turba e mi lascia la bocca amara, è quella specie di nebbiolina che resta intorno alle relazioni di *Rosalia* col *Sernegri,* è quella tale incertezza che avvolge i primi quindici anni della vita dell'eroina. Ove nacque, come visse, donde venne, che educazione ebbe *Rosalia* da fanciulla?... Se il vecchio *Duca di Roveralta* avesse ragione quando ai suoi modi, al suo linguaggio, al suo contegno la giudica *per davvero una nobile scozzese,* la commedia avrebbe un punto oscuro che importava schiarire. E mi spiace poi che quella moglie intemerata, quella madre santa, lasci intravedere un barlume di passioncella pericolosa per *Sernegri* in un cantuccio dell'anima sua, e lo faccia intravedere proprio a lui, e in un momento tanto grave e solenne.

Capisco: è la nobile sicurezza di sè che la fa così ardita, è la coscienza della purità tutta ideale di quel sentimento di divina amicizia; ma *Rosalia* conosce troppo il mondo per ignorare che egli presterà poca fede alle amicizie di cotesto genere, e conosce troppo sè stessa per non sapere che certe confessioni, fatte ad un uomo onesto ma non insensibile, da una donna saggia ma... commossa, restano di rado senza conseguenze.

È un neo... ma lo vedrei sparire volentieri.

*
* *

Come fu recitata la commedia di Paolo Ferrari non si può ridire colle solite frasi, in quattro e quattr'otto, sul finire d'una *Rassegna*. La signora Virginia Marini torna fra noi appena appena una volta l'anno, ma in verità bisognerebbe desiderare che ci tornasse più spesso, per rimettere il pubblico sulla buona via, per insegnargli come si esercita l'arte da chi ha intelligenza eletta, e cuore d'artista, e volontà pari alla mente ed al cuore; per levargli il vizio (che è proprio un vizio), della indulgenza, della adulazione, della tolleranza per certe mediocrità presuntuose che lo pigliano a canzonare, e gli fanno perdere il gusto, il giudizio, e la coscienza del vero e del buono. Quella è arte che si rivela nella sobrietà dei mezzi, nella chiarezza della dizione, nella semplicità delle forme. Mai uno sforzo, mai un artifizio, mai un gesto, nè un grido, nè un giuoco di fisonomia, che non renda tutto il pensiero, che non contenga tutta la passione, che non esprima tutto il concetto, che non sia il segno visibile, il suono avvertibile coll'orecchio, di un'idea, d'un giudizio, d'un sentimento, d'una passione, d'un moto arcano e complesso dell'anima che prorompe e si agita e si affanna nelle peripezie della vita.

Certe delicatezze, certe sfumature, certi sot-

tintesi sono cosa tutta sua. Non vide meglio chi vide il vero.

Luigi Bellotti-Bon par nato apposta per incarnare il *Duca di Roveralta,* e il *Duca di Roveralta* non troverebbe mai interprete più degno di Luigi Bellotti-Bon. Quel tipo di vecchio gentiluomo dalla lingua grossa e dal cervello sottile, comico con dignità, cortese con un tantino d'ironia, affettuoso con un'ombra di scetticismo, severo con un principio d'intelligenza, è una figura che richiede un gran magistero e una gran furberia. Un po' più di colore e diventa una caricatura; un po' meno di tinta e sparisce fra le ombre e si perde negli accessori.

Sernegri si chiama al secolo Enrico Salvatori ed è come lui pieno di passione, di slancio contenuto, di affetto traboccante e sincero sotto le forme gelate dell'uomo di mondo. *Gilberta* è la signora Boetti Valvassura, briosa e disinvolta, leggiera di carattere ma buona di cuore, elegante con civetteria, e civetta senza sguaiataggine.

La signorina Pavoni veste di adorabile ingenuità e di caldissimo affetto la graziosa figurina di *Margherita,* nè è per lei piccolo vanto quello di farsi applaudire accanto alla signora Marini.

Vittorio Permanso chiede una fisonomia simpatica, un fuoco ardente di passione, al signor Reinach che ne fa un personaggio degno di larghissima lode, e il signor Garzes riesce a fare di *Giampietro* l'ufficialetto più gentile, più elegante, più grazioso, più spiritosamente garbato di tutta l'arma d'artiglieria.

Per esseri giusti — e solamente giusti — bisognerebbe avere una parola d'encomio per tutti gli attori che sostennero mirabilmente le parti meno importanti della commedia, pel signor Russo (*marchese Luigi*), pel signor Sciarra (*marchese Andrea*), per la signora Tassinari (*Ester*), per la signora Da Caprile

(*Emma Stuart*), per la signorina Sciarra (*Donna Laura*) e per gli altri che con una parola, con una comparsa, con una controscena, contribuirono al trionfo delle *Due Dame.*

Un arbitrato per le Due Dame.

Un lavoro sempre giovane, sempre nuovo, sempre bello di sfolgorante bellezza è la commedia di Paolo Ferrari : *Due Dame* : la ripresa che se n'è fatta la settimana scorsa ha avuto tutte le attrattive, tutte le sorprese, tutte le emozioni della prima rappresentazione.

E a proposito delle *Due Dame,* io sono in debito di una risposta a due gentili signori di Pisa che mi hanno fatto l'onore di prendermi per arbitro d'una loro disputa letteraria.

Rosalia Permanso D'Ariberto ebbe ella nel suo passato, prima delle nozze col signor marchese, qualche fatto *positivo* che la rendesse indegna dell'amore e del nome d'un gentiluomo onorato? La vita ch'ella menò nella casa infame di Londra fu solamente una vita di *pericoli,* o serba ancora le traccie di qualche *caduta*... fosse magari una sola?... I miei due gentili corrispondenti non sono punto d'accordo sopra cotesta faccenda delicata, e ricorrono a me per decidere tra le loro contrarie opinioni.

Coteste dispute mi vanno a genio. Ci trovo la conferma de' miei giudizi, sull'interesse destato da una produzione che rimarrà fra le migliori e le più fortunate del nostro illustre commediografo modenese; e ci attingo la prova dell'ardente e vivace passione pel teatro, che anima la maggiore e la miglior parte de' nostri pubblici italiani.

Capisco perfettamente che nel caso della povera *Rosalia* la questione rimanga controversa. Nè la dignità di lei, nè le condizioni in cui viene alla scena la sua leale e sincera confessione, nè la reverenza dovuta alle caste orec-

chie degli ascoltatori, consentono alle sue parole tutta la chiarezza necessaria. Bisogna che il pubblico si aiuti un po' colla riflessione e col criterio... e questo che in certi casi potrebbe parere un difetto, in certi altri apparisce come un pregio, come un eccellente artifizio, come un argomento validissimo a suscitare l'attenzione e l'interesse. L'autore che conosce il segreto dell'arte sa quello che si fa, quando in certi momenti, in certe situazioni, si studia di non dire nè troppo poco nè troppo.

Quanto alla *marchesa Permanso* le sue frasi interrotte da sospiri sono abbastanza esplicite per tranquillizzare i nostri scrupoli intorno a un argomento così scabroso.

Nel *fango* che la circondava ella venne su come un *fiore,* e la Provvidenza le concesse la grazia di vedersi attorno solamente delle farfalle... e neppure un bruco! Anzi non fu nemmeno tutto merito della Provvidenza. La sozza avidità dei padroni di casa fece la guardia alla sventurata fanciulla, e non permise mai che andasse perduto quello che Alessandro Dumas segna a conto di *capitale* nel patrimonio delle ragazze. Così da un male nacque un bene, così in mezzo ai pericoli e alle vergogne e alle paurose rivelazioni di quella fornice maledetta, *Rosalia* perdè soltanto la beata ignoranza della verginella, e trovò scampo dove le si preparava ruina.

Del resto un'altra prova della decisione più favorevole all'*accusata* noi l'abbiamo nella franchezza e nella lealtà della sua confessione, e nella nobile alterezza del suo carattere. Contaminata, ella non avrebbe mai consentito a coprire della sua vergogna il blasone dei *Permanso;* trascinata all'altare ella avrebbe prima o poi detto tutto, piegando la testa alle conseguenze inevitabili della sua sincerità.

E nemmeno il carattere del *Marchese* dà luogo a sospetti sull'indole della passione generosa che lo spinse a far la parte del Redentore.

L'affetto nacque in lui per la sventura immeritata, non per i pentimenti serotini, per quanto amari e tormentosi. Egli sfidò l'erroneo giudizio del mondo, non la testimonianza irrefragabile della propria coscienza; e diede il suo nome ad una fanciulla spregiata, non già ad una creatura spregevole.

È questo il mio parere per la verità. L'ho manifestato in queste colonne perchè può servire a dissipare certi dubbi nell'anima di più numerosi spettatori che non sian i miei due soli corrispondenti Pisani. Rendo così un servigio ai riveriti lettori... e ci guadagno un francobollo da venti centesimi.

30 Dicembre 1878.

Le *Due Dame* hanno ritrovato fra noi gli stessi entusiasmi, le medesime oneste e liete accoglienze del tempo passato. Fortunatissima famiglia quella dei marchesi *Permanso!*... Le due signore non invecchiano mai... e se la gente ammodo è piena di affetto e di ammirazione per quell'ottima ed esemplare *Rosalia,* non manca nemmeno fra i perrucconi delle poltrone chiuse e fra gli eleganti posti distinti chi provi una certa benevola e solleticosa simpatia per quella pazza e spregiudicata *Gilberta.* Anche le ragazze, tutte e due, contano nella sala non pochi adoratori; come infinito è il numero degli amici pei due mariti eccellenti di pasta, e per il signor *Duca di Roveralta* che è proprio il cucco del pubblico. Tutta la parentela è dunque in possesso del favore universale.

Se mi fosse lecito di aggiungere qualche altra parola al molto che già scrissi intorno a quella bellissima fra le commedie più recenti, direi che il segreto de' suoi lunghi e costanti trionfi sta in parte anche nel nuovo artifizio con cui Paolo Ferrari riesce a mettere insieme una favola complicatissima, con un visibilio di episodii, e un reggimento di personaggi distinti e diversi, senza inciampare mai in un

carattere antipatico, in una figura repulsiva, in un tipo odioso e ributtante. Cotesta è una fortuna che non può capitare a caso, e l'illustre commediógrafo che supera siffatta difficoltà, ci deve fare assegnamento, e con centomila buone ragioni, per tenersi amica, e amica fedele, la fortuna del teatro.

4 Ottobre 1880.

. . . *Adriana Lecouvreur* così semplice, così ingenuamente innamorata, così rassegnata alle difficoltà della sua posizione, somiglia per certi rispetti — salva, ben'inteso, la differenza dei caratteri e dei tempi — alla *Rosalia* delle *Due Dame* del nostro Paolo Ferrari. C'è in ambedue le eroine drammatiche la stessa bontà di cuore, la medesima virtù di sacrifizio, la stessa coscienza della propria inferiorità in faccia alle femmine virtuose, che non hanno mai peccato e che non sono uscite mai dal cerchio degli affetti di famiglia. E ambedue si trovano un giorno di fronte ad un'altra donna che tenta di scusare colle attenuanti della passione amorosa gli errori d'una vita consumata nei piaceri.

Ma da questo lato *Rosalia* è più dignitosa; più onesta, più degna della simpatia delle brave persone. Ella difende l'onore di suo marito, la felicità di suo figlio, l'avvenire della sua figliuola, e non è mossa dallo sdegno, dalla gelosia, dal desiderio di vendetta per un'offesa personale.

Più dignitosa, più onesta... ma meno drammatica. La passione che rugge nel cuore di *Adriana* è di quelle che si comunicano rapidamente, che s'intendono alla prima, che esercitano una influenza irresistibile su tutti i cuori, che si trascinano dietro tutto un pubblico, volente o nolente. Il nobile sdegno di *Rosalia* è mescolato alla riflessione; i suoi palpiti sono più deboli, più lenti, meno comunicativi, e le sue parole piuttosto che allo sfogo irrefrenato

d'una terribile angoscia mirano diritto... alla discussione di una tèsi. I tempi sono cambiati, il teatro ha preso un'altra via, i personaggi drammatici hanno preso un'altro colore... e navighiamo in piena questione sociale: la riabilitazione della donna perduta!...

Certo, si possono dire delle belle cose, pro e contro, intorno a cotesto tema *palpitante di attualità;* e l'amico Ferrari è fra quelli che lo hanno inteso meglio, e trattato con più garbo, e messo in scena con maggiore efficacia. Ma con tutto questo, l'arte non ci guadagna nulla, e la *questione* resta sempre tal e quale!...

A quest'ora si sono scritti su cotesto argomento più drammi e più commedie che non sia possibile rammentare negli stretti limiti di tempo e di spazio assegnati a queste materie una volta la settimana. Tutti hanno affermato il diritto delle *Traviate* al perdono e all'oblio; nessuno, io credo, è riuscito a diradicare le vecchie convinzioni, a vincere gli antichi pregiudizi, a mutare le inveterate consuetudini.

Finchè dura l'emozione, finchè domina l'interesse, finchè persiste l'impressione prodotta da certe scene e da certe situazioni, quella tale *società* che va al teatro freme, s'intenerisce, piange, e qualche volta anche perdona... ma non dimentica mai nulla; e appena l'emozione è calmata, dileguato l'interesse, svanita l'impressione fugace, la *società* ripiglia tranquillamente la sua vecchia pratica di giudice, e applica ai casi quotidiani il consueto giudizio.

Questo avviene perchè i drammi, costruiti finora sulla tèsi della riabilitazione, sono rimasti studiatamente e ostinatamente nel giro della tèsi e del dramma; hanno voluto discutere il problema invece di star contenti a mettere in evidenza gli elementi della discussione, e hanno preteso di concludere dove il mondo non ha concluso mai nulla.

Nelle *Due Dame,* Paolo Ferrari ha tentato

un gran colpo mettendo precisamente coteste massime di verità in bocca alla sua *Rosalia* e facendo di lei quasi la personificazione dell'opinione pubblica e del pubblico giudizio in una materia così delicata. Quella donna non è una donna eccezionale, rivestita di qualità singolarissime, infiammata di passioni che scivolano nel sovrumano; non è un tipo, non è un modello, non è un *personaggio drammatico* a benefizio del quale sia lecito prima o poi di mutare il corso alle idee di tutti i giorni. È una eccellente creatura piena di senso comune, che giudica con molta serenità di sè e degli altri, che rende giustizia alle buone intenzioni di tutti, che non disconosce nessuna consuetudine e non si ribella a nessuna legge sociale; ma da donna pratica com'è, fa di tutto per tener lontano dalla sua vita il dramma, l'effetto, l'interesse teatrale.

Ella sa che il suo passato le sarà forse perdonato qualche volta; ma che non sarà dimenticato mai; anzi che la fortuna a lei toccata nel matrimonio, susciterà mille invidie e mille rancori. Perciò s'è chiusa in casa, ha educato i figliuoli, li ha tenuti con sè finchè ha creduto possibile serbarli immuni dal contatto del mondo; e aspetta tremando, ma confidando nella giustizia eterna, che venga il giorno in cui l'anima loro sarà formata al vero, al buono, all'onesto... e allora potranno guardare in faccia la verità e disprezzare i pregiudizii del volgo. Una mamma come quella non ha altri giudici che i suoi proprii figliuoli... ma deve rassegnarsi a vedersi render giustizia soltanto fra le pareti domestiche.

Bella tèsi.. .tèsi sublime... ma anco quella è una tèsi. E la conseguenza è sempre la solita: che la discussione non procede punto... e il dramma resta lì, invecchia rapidamente, perde efficacia, vita, calore, e si regge faticosamente non più sugli argomenti morali, ma sui pregi drammatici, sugli artifizii di fattura, sulle bellezze della forma.

PER LA LIBERTÀ DEL TEATRO

LETTERE ACCADEMICHE

Questo capitolo è composto di sei lettere a Paolo Ferrari, nelle quali è trattata ampiamente la questione letteraria e artistica del Teatro, rispetto alle iniziative private e governative intese a promuoverne o a regolarne l'attività.

La storia dell'azione governativa si intreccia con quella delle iniziative private, singole o collettive. La prima è riassunta nell'appendice al volume di G. Costetti, *Il Teatro nel 1800*. Della seconda ci sembra riflettere gli argomenti principali questa serie di lettere sul secondo Congresso drammatico del 1878, nel quale predominò l'opera personale del Ferrari, benemerito in questo, come in ogni campo dell'arte drammatica, e più per la dignità e la lealtà delle sue iniziative, che per i frutti che in pratica ne derivarono.

Le vicende varie ed alterne di Congressi, Giurì, Commissioni governative, ecc., hanno un carattere che giova notare: cioè la tendenza sempre più accentuata ad accostare la gente di teatro alle funzioni amministrative e politiche dello Stato in materia d'arte drammatica.

All'opera dei funzionari — non sempre biasimevole se pur di rado competente — si è andata sostituendo l'opera degli autori, dei critici, degli artisti.

Il regime rappresentativo ha dato buoni frutti anche in questo campo.

Ricordiamo, per sommi capi, e con le parole di Yorick — che dedicò a questi complessi argomenti lunghi e non sterili studi — i fatti che dettero origine alle sei lettere a Paolo Ferrari, intorno alle quali la discussione si sviluppò ampiamente e in forme assai vivaci. Ma utili.

Chi volesse avere più precisa notizia di particolari questioni può ancora oggi consultare, di Yorick stesso, la relazione del 1888 al Ministro della P. I., pubblicata già nel volume: *Teatro e Governo*.

Il 20 maggio 1872 polemizzando col D'Arcais intorno alla nomina di una Commissione per lo studio delle condizioni del Teatro italiano, dalla quale il Ministro aveva escluso uomini come il Ferrari, il Giacometti, il Torelli, il Marenco, il Gherardi del Testa, il Suñer, scrive:

« Perchè il signor Ministro avesse contezza esatta e completa delle presenti condizioni del teatro drammatico italiano, mi parve indispensabile interrogare l'autore della *Marianna* e

chiedere a lui qualche spiegazione intorno all'antagonismo fra la scuola italiana e quella francese che signoreggiò tanto tempo le nostre scene e c'impose a modello *Le supplice d'une femme,* e più tardi la *julie,* e più tardi ancora la *Miss Multon,* emanazioni diverse d'un medesimo principio, trasformazioni successive d'un medesimo atteggiamento letterario e drammatico che trovarono fra noi così gran numero d'imitatori, di copisti, d'esageratori. E credetti utile ascoltare dalla bocca dell'autore del *Sistema di Giorgio* la storia del suo ardito tentativo di resurrezione della Commedia italiana, e il racconto delle vicende che in poco volgere d'anni, dopo aver redento il nostro teatro dalla imitazione morbosa dei drammi di Denney, di Anicet Bourgeois, lo avviarono sulle orme dello Scribe, lo precipitarono sulle traccie del Bayard, e lo lanciarono finalmente nei gorghi tempestosi del dramma sociale e della commedia umanitaria, dove si ostina a porre sulla scena una società che non è la nostra, un paese che non è il nostro, dei caratteri che non sono i nostri, una lingua che non somiglia neppure alla nostra, dei costumi che sono precisamente l'opposto dei nostri ».

La Commissione nominata dal Ministro Correnti limitò i suoi studi a due punti: il regime dei diritti d'autore, e la costituzione di una Compagnia permanente a Roma.

Primo Congresso Drammatico Italiano

(Firenze)

3 Luglio 1876.

L'Arte drammatica avrà fra qualche giorno il suo giubileo.

È giunta all'Arena Nazionale la compagnia diretta da quel valoroso veterano che è il cavaliere Alamanno Morelli, e sotto le larghe ali della generosa iniziativa di lui si accoglieranno fra breve in Firenze i membri del *Primo Congresso Drammatico Italiano.* Autori, at-

tori, critici, letterati, tutti quanti amano l'Arte rappresentativa e la gloria del paese, risponderanno, giova sperarlo, alla chiamata di Alamanno Morelli che è senza dubbio uno de' più appassionati cultori, uno de' più felici interpreti, uno de' più intelligenti protettori dell'Arte e degli artisti.

Io, per il solito, non mi lascio andare a grandi speranze per dato e fatto de' congressi. Quasi sempre ci si chiacchera molto e ci si conclude poco, ci si semina una gran quantità di argomenti e di problemi che rimangono poi a marcire sottoterra affogati sotto un diluvio di discorsi, di orazioni, di arringhe, di perorazioni e di proposte. Quando germogliano, il che non accade troppo spesso, germogliano una foglia di porro per l'occhiello di tre o quattro fra gli adunati; bellissimo resultato senza dubbio, ma non precisamente miracoloso negli effetti relativamente ai grandi destini dell'umanità.

Fortunatamente questa volta Alamanno Morelli è già cavaliere, se pure non è commendatore; e tutti gli *organizzatori* e gli *ordinatori* del Congresso drammatico che gli fanno corona avranno, su per giù, ciascuno almeno una croce. E' così difficile trovare un pover'uomo che sia rimasto senza!...

E' lecito dunque sperare che si farà a miccino di rettorica, e che ci occuperemo sul serio degl'interessi del nostro teatro. Ce ne è garante il numero, la qualità, e la fama di quelli che si sono occupati finora di spianare il cammino alla felicissima idea.

Quando sia così, com'essere deve e come sarà senza dubbio, andiamo dunque al Congresso. Che ci faremo?... Prima di tutto impareremo a conoscerci più da vicino, e speriamo anche a volerci bene, che sarà già un bel guadagno in mezzo a tante inette rivalità, a tante sterili gelosie, a tanti pregiudizii e a tante storture di gusto, di provincia, di scuola e di costume.

Poi ci proveremo a mettere assieme, se è possibile, il primo nocciolo di quella *Società fra gli autori drammatici* che rimase finora, pur troppo, un nudo voto, un semplice desiderio di tutti quelli che amano l'arte e il teatro.

Ecco già due cose buone da *fare*, e se fra le altre molte che si *diranno* non si riuscisse a cavar fuori che quelle due sole, tant'è, il *Primo Congresso Drammatico Italiano* avrebbe bene meritato de' contemporanei e de' posteri.

E così sia!...

Lettere accademiche

intorno al

Secondo Congresso Drammatico Italiano

(Milano)

AL COMM. PAOLO FERRARI

11 Marzo 1878.

Amico mio caro,

Ho seguitato da lontano, ma con molta attenzione e con moltissima simpatia, le sedute del *Congresso drammatico,* di cui fosti insieme presidente onorario e presidente effettivo, e te ne faccio davvero tanti complimenti. Mi pare che si debba a te, e solamente a te, e al tuo ingegno, e alla tua costanza, e soprattutto alla tua pazienza, se di una cosa relativamente burlevole si è potuto riuscire a fare un'altra cosa almeno apparentemente seria, e suscettibile forse talvolta, per combinazione, di portare qualche buon frutto.

Avrai fatto un miracolo.... quel miracolo quasi incredibile che noi altri Fiorentini, sempre un po' sboccati, designamo colla frase: *cavar sangue a una rapa...* e te ne sarà tenuto conto in un futuro processo di beatificazione. Sia detto fra te e me; conosco dei taumaturghi che sono passati santi con dimolto meno!...

Non vorrei che queste mie parole, quanto giuste e cortesi per te, mio ottimo amico, altrettanto sembrassero irriverenti ed ingiuste per tutte quelle brave persone che all'invito del cav. Morelli, e sotto la tua guida intelligente e amorosa, presero parte ai lavori del *Congresso*. Anche fra loro conto più d'un amico carissimo e non pochi conoscenti graditi e stimati; uttti insieme poi li venero e li rispetto, e li credo competentissimi nelle materie che hanno preso a trattare, e animati da quel vivo zelo che molti suppongono indispensabile per fare qualche cosa di buono, e che a me — per una certa curiosa conformazione del mio cervello — ha fatto sempre e sempre farà tanta paura. Il male è che una lunga e veramente malinconica esperienza mi ha dimostrato che di molte persone molto competenti ciascuna da sè, è facilissimo comporre un gruppo che collegialmente non capisce più nulla nell'obietto delle sue discussioni; la pratica mi ha insegnato che a riunire insieme un certo numero di persone sinceramente desiderose di far del bene all'arte — o alla scienza, o all'industria, o alla letteratura, o all'allegria del carnevale... metti pure quel che tu vuoi, tanto è tutt'uno — spesso spesso si rasenta il pericolo di farle molto male, di asfissiarla a furia di carezze, di ammazzarla con una indigestione di confetti, di zuccherini, e di dolciumi.

Abbi pazienza, caro il mio Paolo, ma io ne' Congressi non ci ho proprio nessuna fede.... almeno finchè sono proposti, attuati, condotti e indirizzati secondo la moda che corre... e parlo in generale, di tutti e di nessuno. Li ho visti sempre cominciare a finire allo stesso modo. Ci si va con gran pompa e si ritorna addietro con grande umiltà; ci si entra con molte speranze e se n'esce con troppe delusioni; ci si arriva per *fare,* ci si resta per *dire*, e se ne parte colla persuasione che quella di

andarsene via è l'unica cosa in cui tutti si sono trovati, fortunatamente, d'accordo.

Un paio di mesi avanti si distribuiscono agli invitati, in tanti fogli a stampa, i *quesiti le proposte,* i *tèmi* che saranno più tardi soggetto di discussione, tutta roba formulata così all'ingrosso, pensata per lo più da un cervello solo, che vede gli argomenti discettabili sotto un aspetto tutto suo proprio, e li concepisce, e li vagheggia e li preordina ad un certo suo fine, sempre onesto, sincero, sacrosanto, ma talvolta ignoto o per lo meno oscuro alle menti dei più.

Ognuno intende i *quesiti* a modo suo, ed a sua volta li crede accomodati o accomodabili ad un suo sistema speciale di risolvere i problemi sottoposti al *Congresso,* e ci va sopra amminicolando i suoi studi, senza volere nè potere occuparsi delle idee, dei propositi, degli intendimenti e degli studi de' suoi futuri colleghi. Così si arriva all'apertura del *Congresso,* che durerà, forse sì e forse no, quattro o cinque giorni, una buona metà dei quali se ne va in discorsi d'inaugurazione e di chiusura, in complimenti del prefetto e del sindaco del luogo, in risposte complimentose a quei complimenti, in banchetti, in brindisi, in passeggiate per i dintorni, in visite ai teatri, ai musei, alle fabbriche... e magari Dio, ai pubblici macelli, dove Melpomene trascina la suola del coturno fra le budella del bue mansueto, e pianta quattro dita di lama del suo pugnale nella gola della vitella che mugge in suono lamentoso.

Scorre di sangue... e di qual sangue... un rio!...

Restano quarantott'ore per trovarsi d'accordo sui più difficili e più intricati argomenti, per proporre, per discutere e per deliberare intorno alle più ardue — e spesso più pericolose — questioni. Si eleggono le Commis-

sioni in fretta e in furia, si stendono affannosamente le relazioni che riescono sempre monche, incomplete, e appena appena sommarie, si formulano alla meglio gli ordini del giorno, e si vota... ma per lo più si vota affermativamente la proposta di lasciar fare a chi fa, o a chi ha voglia e tempo e criterio per fare... ottima cosa; ma che dimostra per l'appunto la perfetta inutilità del *Congresso*.

Ti prego, amico Paolo, di considerare che questa mia *vedutina panoramica* dei lavori di un Congresso prende di mira soltanto le riunioni di persone ammodo, studiose e volenterose, più o meno infarinate di cognizioni speciali, e venute proprio coll'intenzione di fare qualche cosa... e qualche cosa di utile, di proficuo, di pratico e di serio. Non ti parlo dei Congressi nei quali si ficcano molti *dilettanti,* molti *amatori,* molti *appassionati* che ad ottenere il biglietto di ammissione non hanno altro titolo tranne quello di essersi provati a mettere assieme qualche cosa di men lontano dall'argomento delle discussioni, e di esserci riusciti poco... o punto addirittura. Non ti parlo dei Congressi in cui avviene a un pover'uomo che ha fatto i capelli bianchi sui libri, di sedere accanto a un monello che è rimasto all'*abicci,* ma ha lo scilinguagnolo così sciolto che chiacchera e sdottora quarantacinque minuti alla volta, senza neanco riprender fiato. E non ti parlo dei Congressi in cui l'albo degli adunati si compone per la massima parte di gente che ha unicamente speculato sul ribasso del prezzo d'un biglietto di andata e ritorno, sull'invito al banchetto e allo spettacolo, e sulla *rèclame* del proprio nome stampato in cronaca nelle colonne d'un giornale a proposito di quel po' di brindisi con cui salda il conto alle bottiglie di *Champagne* ingurgitate a garganella!...

Queste sono, su per giù, le ragioni per le quali io non ho nessuna fede nei Congressi,

e per cui mi astengo, quando posso, dalla seccatura di prenderci parte. Tanto so di positivo che levate le sedute, votate le deliberazioni, e firmati i processi verbali, ognuno torna a casa colle proprie convinzioni intatte, e col fermo proposito di seguitare a fare a modo suo, tal e quale come prima.

Credo di accorgermi dal tuo discorso — intendo quello col quale hai chiuso i lavori del Congresso drammatico, e hai cantato l'*Ite missa est* alle funzioni dei sacerdoti dell'arte — credo, dico, di accorgermi che prima di fare il Presidente a quella nobile adunanza, tu pensavi dei Congressi presso a poco quello che ne penso io; e che adesso, a Presidenza finita, con tutto lo spettacolo della operosità de' tuoi colleghi, con tutta la stima del loro ingegno e del loro buon volere, con tutta la persuasione di avere inciampato nell'araba fenice dei Congressi, esempio e modello ai secoli di là da venire, tant'è non ci hai acquistato ancora tanta fede da fare addirittura il salto che separa il *miscredente* dal *neofita,* e nella Chiesa de' tuoi discepoli tu, maestro e Rabbi, non ti ci sei finora lasciato battezzare!... Aspetti e ti riservi!... Se la nuova religione è capace di far miracoli lo saprai quando si sarà provata a risuscitare il morto. Bravo!... precisamente come me!... E se Lazzaro quatriduano salterà fuori dal suo sepolcro, e accenderà il suo bravo sigaro alla vista e presenza dei sottoscritti testimoni, cogniti, richiesti, e aventi i requisiti voluti dalla legge, saremo sempre a tempo a convertrici, e la nuova fede non avrà apostoli più infiammati, più operosi, e più sinceri di noi!...

E a questo proposito ti ringrazio, caro il mio Paolo, di avere pronunziato il mio nome fra quelli di tanti uomini egregi che il *Giury unico,* costituito e insediato a Milano, e composto quasi tutto di amici miei personali e carissimi, si propone di chiamare adiutori e cooperatori a' suoi nobili intenti.

Eccomi qua, sempre pronto... dirò anco meglio: sempre obbediente alla tua voce. Quando anche non facesse dolce violenza alla mia modestia la piccola vanità di vedermi ammesso nella vostra compagnia, basterebbe a decidermi l'affetto lungo, diuturno, sincero, che porto all'arte drammatica e al teatro italiano.

Eccomi qua... ma non sarebbe male d'intenderci un po' prima. Il nuovo *Statuto* del *Giury unico,* discusso ed approvato nella vostra seduta del 2 marzo corrente, l'ho cercato invano nelle colonne de' giornali. Tutti me l'hanno promesso, nessuno me l'ha dato finora. Ma leggendo i processi verbali delle discussioni avvenute in proposito, tenendo conto dei criteri generali che hanno prevalso nelle deliberazioni, ho paura di restare anch'io vecchio *miscredente,* nelle medesime condizioni in cui tu ti trovi... sempre un po' lontanetto dalla voglia di farmi *battezzare* in nome del Congresso, del Giury, e di tante altre belle cose.

Senti, amico, se per caso si avessero da leggere delle nuove produzioni, e da darne, sulla semplice lettura, un giudizio, magari sommario, e semplicemente consultivo, un parere magari platonico e senza nessuna responsabilità, io me ne lavo le mani e vi auguro un buon divertimento. E' un incarico che non fa per me... ed ho anco il torno di credere sul serio che non possa riuscire a nulla di buono nè per me, nè per voi, nè ora nè mai, nè per davvero, nè per burla.

Prima di tutto nego assolutamente che dalla semplice lettura si possa arguire l'esito probabile d'una commedia rappresentata al pubblico nelle condizioni ordinarie del nostro teatro!.... Per quello che mi riguarda personalmente, spesso m'è capitato il caso di leggere una produzione, di trovarla buona, ottima, sicura, serbata a festosissime accoglienze; e poi di riscontrarla così grulla, così inetta, così stupida alla rappresentazione da farmi veni-

re anche a me la voglia di fischiarla colla chiave!...

Gli è che quando leggo mi lascio principalmente sedurre dai pregi dello stile, dalle grazie della forma, dalla nobiltà del concetto, dalla sublimità del fine che si propone l'autore; e quando ascolto in teatro non mi lascio commuovere che dalla passione, non mi lascio interessare che dall'azione, e faccio buon mercato di tutto il resto. Finchè sto a tavolino penso e non vedo, rifletto e non mi accendo.... Quando entro in platea e seggo dinanzi al palcoscenico, vedo prima di pensare e mi accendo prima di riflettere. A mente fredda non so rendermi ragione dell'*effetto* probabile... sono un critico e non uno spettatore.

Qualcuno potrebbe dirmi: caro Yorick, cotesta è una imperfezione tutta tua. C'è della gente che capisce più di te, che ha più acume, più pratica, più fantasia, più gusto di te, e il suo giudizio può valere mille volte più del tuo.

Questo non lo nego; ma le mie buone ragioni contro il *Giury drammatico* non finiscono tutte lì.

Chi legge è quasi sempre solo, il suo giudizio è uno, personale, e completo. Al teatro invece si trova in mezzo alla folla, fa parte di un pubblico, ne subisce le ascose e le palesi influenze... il suo criterio diventa una frazione del criterio generale che si risveglia, si esplica, si afferma e si manifesta in certe circostanze di tempo, di luogo, di modo, e... di avvenimenti. E' inutile protestare della propria indipendenza di spirito... in certe cose ognuno pensa ad un modo diverso quando opina come pubblico; ci sono delle idee che paiono sane finchè restano nel cervello e che fanno paura quando le sentite espresse con parole in mezzo alla folla; ci sono delle cose sopportabilissime a quattr'occhi e affatto insopportabili in società. Un pubblico di cinquecento spettato-

ri non dà un giudizio complessivo uguale alla somma de' suoi cinquecento giudizi parziali.

E mettiamo pure da parte i giudizi... ma e le passioni, e le simpatie, e le seduzioni, e le repulsioni, e le paure, e tutti i moti improvvisi, subitanei, inconsci, e irresistibili dell'animo, dove li lasciamo, amico mio?.... Eppure a quei moti principalmente — stavo per dire: *soltanto* a quei moti — è raccomandata la fortuna di un'opera drammatica. E' affare di nervi... Tu, quando sei solo; tu uomo onesto, tranquillo, padre di famiglia, membro del Giury, professore, commendatore, letterato e commediografo; tu quando ti metti a sedere per leggere la roba degli altri, ne hai circa tremila paia, di nervi, che obbediscono al tuo cervello nell'ambiente quieto e sereno delle pareti domestiche.

Ma quando entri in platea, fra cinquecento spettatori d'ambo i sessi, il dì tanti, all'ora tale, dopo gli ultimi dispacci, allora tu entri in comunicazione di idee e di sensazioni co' tuoi quattrocentonovantanove colleghi, non puoi fare a meno di subire l'ambiente in cui ti trovi, la disposizione d'animo dell'universale, l'umore del pubblico, l'influenza delle belle donnine, l'abitudine della società, il costume del paese... e finisci coll'avere, o col provare quello che proveresti avendo sul serio, un milione e cinquecentomila paia di nervi di tua proprietà.

Strano; ma inevitabile... e vero per me, come per te, e per tutti i membri residenti e corrispondenti del *Giury drammatico,* ora e per tutti i secoli de' secoli e così sia!... Del resto supponi per un momento vero il contrario; fingi l'assurdo d'un *giurato* fenomenale, i cui nervi non crescano di numero nel mezzo della folla, ed abbiano le medesime vibrazioni e la stessa intensità di vibrazioni in pubblico e in privato; che resultato avremo dalla nostra fin-

zione?... Un giudizio singolare d'un uomo isolato nella moltitudine. Ci sarà da farne un bel conto per deteminare il valore d'un'opera destinata ad agire sui nervi di quattrocentonovantanove persone diverse da lui!...

Dunque?... Dunque le produzioni teatrali sono fatte per essere giudicate al teatro, e a teatro pieno. Un *Giury* è un pubblico piccino, ristretto, esclusivo, composto d'una sola classe di persone, che si mette pensatamente, per giudicare un lavoro drammatico, in condizioni diverse e contrarie a quelle per le quali l'opera fu scritta e preparata. Legge invece di ascoltare, riflette invece di commuoversi, discute invece di sentire, delibera invece di lasciarsi trascinare, pensa come un uomo istruito invece di appassionarsi come un ignorante, anzi come un miscuglio di persone ignoranti e di persone istruite tutte insieme, studia di giorno, a tavolino, una produzione fatta per andare sulla scena di notte, e pretende di stabilire oggi, in tempo di crisi ministeriale, l'effetto che faranno al pubblico, fra quattro o cinque mesi — (potrebbero essere magari quattro o cinque anni) — le allusioni, i motti, le considerazioni, gli episodi, e le situazioni che verranno alla ribalta in tempo di guerra, o di pace, o di rivoluzione o di lutto nazionale... o che so io!...

Prevedo un'obiezione... ingegnosa, ma vana.... Vana perchè scaturita unicamente dalla qualità delle persone che oggi compongono la *Giuria,* e domani potrebbero tirarsene soavemente fuori... ingegnosa perchè può acquistare in certi casi un'apparenza di generalità.

Uno scrittore di opere drammatiche, allorchè immagina e prepara un lavoro destinato alla scena, e non fa presso a poco quello stesso giudizio — preventivo, sommario, individuale eppure inspirato al pensiero del pubblico, attuale eppure accomodato alle contingen-

ze del futuro — che i voti del *Congresso* chiedono ai membri del *Giury drammatico* italiano?

Non basterà ad un autore giurato adibire al giudizio delle produzioni altrui, quel criterio, quei concetti, quei calcoli di probabilità che stima e trova sufficienti per le produzioni proprie?...

Ti domando, caro il mio Paolo, un milione di scuse; ma perchè l'esperimento riuscisse concludente, bisognerebbe togliere all'anima, alla mente, al cuore degli autori — parlo, bene inteso, in generale — i pregiudizi di scuola, le predilezioni di sistema, le simpatie, le abitudini, le tendenze dell'ingegno, la facilità di afferrare certe idee e la repugnanza istintiva e invincibile a lasciarsi afferrare da certe altre, la possibilità d'intendere certi soggetti e di gustare certe forme, e l'impossibilità, assoluta o relativa, d'intendere soggetti diversi e di gustare forme affatto differenti. Divertitevi, se non avete altro da fare, a sottoporre una tragedia fantastica come *Ulm il parricida* a un seguace del *verismo,* del *naturismo,* e magari di qualche altro *porcherismo* più moderno... e domandate il parere d'un *poeta medievale* sul valore drammatico della *Figlia di Madama Angot!...* E intanto il pubblico applaude la tragedia e l'operetta, il dramma e la farsa, il medio-evo e l'evo moderno, il verso e la prosa, il classicismo, il romanticismo, il verismo, il falsismo e tutto quel che diavolismo volete per giunta. E questo avviene perchè ogni autore guarda e contempla e studia una sola faccia del gran prisma dell'arte, e si ferma lì; mentre il pubblico a una per volta, le vede tutte, e si diverte a tutte, quando gli vengono mostrate a quel tal punto di luce, a quel tal grado d'inclinazione, con quel certo movimento, che le fa brillare di tutti i colori dell'iride.

Vorrei averti dimostrato.... (bada bene, questa è una semplice furberia dialettica, perchè *a te,* caro Paolo, non ti dimostrerò mai nulla che tu non abbia dimostrato prima e meglio di me)... quanto le decisioni future del *Giury drammatico* saranno buone a poco!...

Mi resta a dire come anzi — a senso mio, e date le presenti condizioni del teatro italiano — non saranno proprio buone a nulla. E poi mi resta a parlare di tutte le altre deliberazioni del Congresso.

Lo farò un'altra volta... vale a dire la settimana ventura.

Voglimi bene *Il tuo*

Y.

L'Unione di Milano, pubblicava dopo la pubblicazione della lettera precedente due articoli di Cletto Arrighi, di cui rileviamo i passi più salienti:

. . . .

Yorick non ha fede nei Congressi in generale, primieramente perchè a lui i Congressi non si presentano, che come pretesti per far dei discorsi d'inaugurazione e banchetti e brindisi — o mezzi per ottenere della *reclame* e biglietti di ferrovia a prezzi ridotti... ed altri simili vantaggi.

Secondariamente non ci ha fede perchè ogni Congressista intende le cose a modo suo e non vuol occuparsi dei propositi, degli intendimenti e degli studi de' suoi futuri colleghi; poi perchè dal momento che si eleggono le Commissioni, ciascuno vota la proposta di lasciar fare a chi fa o a chi ha voglia di fare... e così il Congresso diventa inutile.

In terzo luogo Yorick non ha fede nei Congressi, perchè essi non fanno mutar di parere alcuno, e perchè ognuno ritorna a casa colle proprie convinzioni intatte e col fermo proposito di seguitar a fare a modo suo, e perchè

insomma dai Congressi, secondo lui, non è mai uscito nulla di pratico e di concludente.

In questi tre argomenti di Yorick circa il primo punto, quello cioè della utilità o meno dei Congressi si riscontrano due caratteri evidentissimi: *la volgarità e la confusione.*

La volgarità è manifesta. Domandate a *qualunque idiota, che non vede al di là della punta del naso, che cosa ne pensi dei Congressi e vi risponderà presso a poco come Yorick;* essere tutte chiacchere, farsi i congressi pel banchetto finale, per vedere il proprio nome sui giornali e altre simili cose, le quali nessuno nega che non siano verissime, applicate individualmente a questo o a quel congressista. ma che non c'entrano affatto colla questione di massima.

Quanto alla confusione delle idee è facile capire, che l'Yorick *è di quelli i quali non sanno discernere bene a che cosa servano specialmente i Congressi!*

. . . .

L'Yorick confonde la missione dei Congressi con quella di un Corpo che fosse legislativo ed esecutivo insieme. Si capisce che *egli non è capace di formarsi l'idea di un Congresso drammatico, se non associata a quella dell'ottenimento pratico e sopratutto immediato delle riforme proposte, dei voti formulati, dei vantaggi materiali e morali aspettati.* E mostra poi di credere, con quel suo terzo ragionamento bislacco, che i Congressi si facciano per *convertire* coloro che la possono pensare in modo diverso dalla maggioranza.

Convertire? Chi ha mai pensato a questo?

. . . .

A sentirlo lui, il Giurì Drammatico *non* sarebbe stato creato per leggere i lavori di que' giovani autori — fra cui speriamo che si troveranno i genii dell'avvenire — i quali non avendo nè l'opportunità, nè il coraggio, nè

forse la modestia di andar dai capocomici a cavar loro tanto di cappello, si troveranno d'ora innanzi fatta la strada e pronta l'accettazione.

No.

A questa prima mansione del Giurì, pur tanto semplice e tanto utile, l'Yorick non accenna neppure e parla invece di tutt'altre operazioni.

. . . .

Secondo l'Yorick il Giurì Drammatico è *inutile* perchè — sentite un po' che bella ragione — « perchè le produzioni teatrali sono fatte per essere giudicate in teatro e in teatro pieno ».

Oh *sommo* Yorick, amico mio, che Dio questa volta ti benedica! Chi ha mai preteso che le produzioni drammatiche non siano fatte per essere giudicate in teatro e se pieno tanto meglio?

Ma il Giurì da te scambiato col *teatro pieno,* ponendosi d'ora innanzi al posto dei singoli Capicomici per dare un giudizio preventivo intellettuale e tecnico non farà altro che praticare quell'adagio molto semplice ed anche molto latino che suona *plus vident oculi quam oculus.*

. . . .

Nessuno ha mai sognato di credere che tutti, proprio tutti i lavori che saranno scelti dal Giurì fra i presentati, abbiano poi ad essere giudicati buoni dal teatro più o meno pieno.

. . . .

La questione *eccelso* Yorick non è punto lì!

Non si tratta menomamente di ciò! si tratta per il Giurì di scegliere fra le produzioni presentate dai giovani autori, speranze della drammatica futura, quelle che il pubblico poi dovrà giudicare in teatri più o meno pieni, e di restituire agli inetti le produzioni che asso-

lutamente appariranno indegne di essere tentate.

. . . .

La questione vera che tu non capisci o fingi di non capire è questa: che mentre i capocomici spesso o non hanno criterio bastante per giudicare da soli, quali dei lavori che si presentano a loro meritino o non meritino la prova della ribalta, il Giurì invece — composto di sei capocomici e dodici letterati, fra i quali ci sono anche dei signori che possono disporre di molto tempo — avrà questo tempo, questa voglia e questo criterio.

La ti entra?

Ma non è ancora tutto qui.

C'è un altro scopo e un altro grande vantaggio nella Istituzione del Giurì, che *all'immenso* Yorick sono sfuggiti completamente.

La maggior parte dei capocomici, dopo aver letto qualche lavoro giovanile non possono usare di mezze misure o di transazioni; nón hanno tempo per farlo; perciò o lo accettano e lo mettono in scena oppure lo restituiscono senz'altro. Tranne il Morelli, il Bellotti-Bon, il Pietriboni e qualche altro, che scrivono lettere piene di senno critico, i capocomici in generale non si curano di dar consigli all'autore novello, nè di trovar modo onde siano levate certe inesperienze e certe incongruenze dalle quali è resa pericolosa la recitazione.

. . . .

L'Yorick nega asssolutamente che « dalla lettura d'una commedia si possa arguire l'esito probabile di essa ».

Bel *toupè!* Si capisce a occhio e croce e che il *sublime* Yorick voleva dire una cosa, ma che viceversa poi ne ha scritto un'altra tutta differente. Le sono debolezze codeste, che capitano talvolta anche ai geni!

Veda adunque il buon Yorick che razza di confusioni ha già fatte a quest'ora! Nessuno

ha mai osato pretendere di *garantire l'esito* di una commedia — ma per Dio, chiunque abbia un po' di pratica di scena, di pubblico, e di effetti drammatici potrà senza sbagliarsi dichiarare i gradi di probabilità di successo di un lavoro piuttosto che d'un altro, e potrà sopratutto *garantire con certezza* certi fiaschi soltanto dopo avre lette quattro scene di un lavoro.

. . . .

La lettera di Yorick procede tutta sconclusionata e zoppa in questo modo.

. . . .

Se non altro è ammirabile nel *celebre* Yorick questa patente di minchioneria che regala gratuitamente — non dico già ai componenti il Giurì di Milano, che anzi noi siamo esclusi — ma a tutti i membri passati, presenti e futuri dei Giurì drammatici.

E' bello quel dare come provato che i Giurati debbano fare inevitabilmente *tutto al contrario* di quello che il criterio e l'esperienza suggerisce loro di fare.

. . . .

Quella sfiducia, quel disprezzo nel criterio del Giurì l'*inarrivabile* Yorick lo esprime — si direbbe quasi senza avvedersene — in ogni frase dell'ultima parte.

Comme c'est flatteur!

. . . .

Nella testa di Yorick non passò neppur il sospetto che questo povero Giurì possa essere composto di persone molto acute e molto pratiche degli effetti drammatici, e molto dotate di quel tal *naso* e di quella tale intuizione e di quel tale istinto che sono necessari a capire anticipatamente tutte le cose che l'Yorick nega recisamente che si possano capire?

E non ho finito!

Fin qui io ho voluto fare all'Yorick delle

concessioni per non intralciare la mia dimostrazione e per provargli più speditamente quanto egli fosse lontano dall'aver capito ciò di cui s'era messo a discorrere.

Ma ora che ho fissati i termini della discussione mi permetterò di far osservare allo scrittore di Donna Paola fiorentina, che le ragioni per le quali egli ritiene impossibile giudicare alla lettura l'esito probabile d'un lavoro drammatico sono molto ma molto diverse da quelle che egli addita a Paolo Ferrari.

Le ragioni della incertezza dell'esito di un lavoro qualsiasi — il quale fosse pur stato giudicato ottimo dal Giurì — non istanno già — come l'Yorick ha detto confondendo le idee, nella differenza che c'è fra il criterio del Giurì e il criterio del pubblico, ma stanno puramente e semplicemente nell'umore vario e bizzarro di questo mostro dalle mille teste che i comici chiamano l'*orbetto;* ma sopratutto sta nell'esecuzione.

Poniamo un lavoro di Ferrari, rappresentato dalla compagnia Bellotti-Bon. La *esecuzione* è pur sempre la stessa. Eppure esso va alle stelle a Milano, cade magari a Firenze si ripiglia splendidamente a Bologna ricade miseramente a Roma.

Che c'entra in questo il criterio del Giurì?

Finalmente pensi l'Yorick che se il Giurì sarà severo nell'ammettere commedie alla scena arrischierà forse qualche volta di rifiutar l'onore della rappresentazione a qualche commedia, la quale — chi lo può sapere? — sarebbe forse piaciuta ma allontanerà indubbiamente dalle scene certe produzionaccie che fanno esclamare al pubblico : Come diavolo ha fatto quel capocomico ad accettare una simile sconcezza?

Spero avere dimostrato dunque che il Giurì è chiamato a far tutt'altra cosa di quello che il *divino* Yorick pretende.

E che a peggio andare non potendo nuocere in nulla all'arte drammatica, meriterebbe di non essere avversato tanto *da chi mostra luminosamente di non avere capito un bel nulla della questione.*

CLETTO ARRIGHI.

SECONDA LETTERA AL COMM. PAOLO FERRARI

Mio caro Paolo,

Riattacco subito, per non perder tempo, il filo del mio *ragionamento* (permettimi di chiamarlo così, almeno finchè qualcheduno non mi avrà dimostrato che di *ragione* non ce n'è neanco l'ombra), all'uncino che lascia fuori apposta sul finire della mia lettera del lunedi passato.

Bisogna che tu abbia la pazienza — prima di rispondermi e, se non vorrai durare questa fatica, prima di condannarmi *in pectore* e di affibbiarmi una patente di cretino nel foro della tua coscienza — bisogna, dico, che tu abbia la pazienza di lasciarmi vuotare tutto intero il sacco de' miei poveri argomenti.

Questa pazienza non l'ha avuta il signor Cletto Arrighi, che, in due lunghi articoli del suo giornale l'*Unione,* ha già preso contro di me le difese del *Giury drammatico,* e citando le mie parole a pezzi e a bocconi, frantendendole spesso e mutilandole talvolta, facendomi dire di tanto in tanto precisamente il contrario di quello che dico, ha fatto consistere il nerbo della sua confusione nel chiamarmi l'*illustre* Yorick, il *sommo,* l'*eccelso,* l'*immenso,* il *sublime,* l'*inarrivabile,* il *divino* Yorick, e nel ripetere cento volte che *non so nulla,* che *non capisco nulla,* che *non ho senso comune,* che scrivo delle cose *volgari,* che parlo come un *idiota,* nella *perfetta confusione delle mie idee* e nella *assoluta sconoscenza della tesi.*

Non è la forma che mi offende ne' due lunghi articoli del signor Cletto Arrighi. Fra me e lui siamo, pare, abbastanza amici per trattarci così in confidenza, ed io serbo troppo dolce memoria delle cortesie ch'egli volle usarmi quando fui a Milano un sei anni addietro, per procurarmi il dispiacere di turbare quel ricordo con una inutile suscettibilità. Del resto, quand'anche non ci fossero cotesti precedenti, il signor Cletto Arrighi ha tanto ingegno, tanta pratica del teatro, e tanta autorità nelle cose dell'Arte da permettersi di darmi una lezione, magari un tantino sgarbata, ed ha poi, come tutti quelli che mi leggono, il diritto assoluto di trattarmi d'imbecille e di idiota. Tutto sta che gli altri siano della sua stessa opinione, ed io spero di no. Quanto allo strazio di tutti quelli aggettivi, capisco che cotesta è una maniera spiritosa di ribadirmi addosso quella tal patente di cretino, colla giunta dello scherno e dell'abbaiata... e lasciamolo sbizzarrire. Potrei forse provarmi a rispondergli sul medesimo tuono — i miei amici e più spesso i miei nemici, mi hanno fatto credere finora che nelle logomachie di quel genere io ci ho preso una certa pratica e me la cavo benino — ma fra me e lui le armi non sarebbero uguali. I miei scherzi, se avessi l'imprudenza di continuare scherzando una discussione incominciata sul serio, andrebbero a ferire nel mio avversario anco il *giurato,* il membro di un corpo collettivo, il collega onorando di altri onorandi scrittori, letterati, ed autori drammatici riuniti in Commissione deliberante e animati dalle migliori intenzioni a pro del teatro italiano. Non sarebbe giustizia di leale oppositore... nè furberia di giornalista che sa il suo mestiere.

Quello che più mi duole negli articoli del signor Cletto Arrighi, è la rivelazione della sua ferma credenza che io, con queste lettere,

abbia voluto calunniare i vostri intendimenti, svisare i vostri propositi, attaccare le vostre personalità per la parte che avete preso ai lavori del Congresso. Mi pareva d'essermi spiegato chiaro, di aver mostrato con tutte le mie parole e fors'anche con tutte le mie reticenze, il rispetto che ho per voi tutti, la fede che ho nell'opera vostra, proprio quel rispetto e quella fede che nego ai Congressi in generale; e mi pareva d'aver detto chiaro che se da questo Congresso particolare uscirà pure quandochessia qualche cosa di utile e di buono, il teatro italiano ne andrà debitore precisamente a voi.

Se non mi son fatto intendere la prima volta, mettiamo che la colpa sia stata mia, e valga la seconda a spiegare le intenzioni che ho avuto e quelle che ho.

Dunque tirerò via, caro Paolo, ad esporre tranquillamente le mie idee sull'argomento del *Giurì drammatico*, nella fiducia che, se non saranno buone ad altro, serviranno a farvi conoscere quel che si dice del sistema della *Giuria* nella schiera degli idioti e degli imbecilli — che sono poi tanti a questo mondo e formano sempre in platea la gran maggioranza padrona e signora della lode e del biasimo — saranno buone a indicarvi qualche scoglio che potrete evitare, qualche inconveniente che vi riuscirà eliminare, qualche pericolo che vi verrà fatto di togliere, e, a peggio andare, vi faranno l'ufficio del piastrone per dirigerci sopra le freccie della vostra difesa, debellando nella mia unica persona tutta la masnada di chi per avventura la pensasse come me.

Supponi per un momento, amico Paolo, che io abbia torto e che il signor Cletto Arrighi abbia ragione; che il *Giury drammatico* possa dare *utilmente* d'una commedia o d'un dram-

ma, *considerati sotto l'aspetto della loro probabile riuscita alla rappresentazione in tutti i teatri, in tutti i tempi, in tutte le circostanze* (sottolineo le parole che rendono esattamente e completamente la mia idea), un giudizio preventivo, anticipato, imparziale, scevro d'ogni preferenza di metodo e di scuola; e non adesso soltanto, coi giurati attuali, ma anche in avvenire e con tutti i giurati futuri. Da' pure per dimostrato cotesto che mi pare un assurdo, e dimmi qual'è la repubblica delle lettere in cui una simile istituzione può apparire opportuna e richiesta dalle condizioni del teatro.

Evidentemente il *Giury*, costituito in quel grado d'infallibilità conosciuta e consentita, sarebbe più che opportuno, necessario, là dove fossero in gran numero *i giovani autori* (questa volta sottolineo le parole del mio egregio avversario) che non hanno *nè l'opportunità, nè il coraggio, nè forse la modestia di andare dai capicomici a cavar loro* (non a cavar *loro* ma a cavarsi per sè,) *tanto di cappello* per far rappresentare i loro nuovi lavori.

Diciamo tutto giacchè siamo entrati in questo ginepraio. Il *Giury* sarebbe utile quando gli autori novellini non trovassero mai, o trovassero molto difficilmente, o dovessero subire troppe lungagnaie, troppe umiliazioni, troppe vessazioni, per trovare un cane di capocomico che consentisse a leggere il loro manoscritto, che dopo averlo letto fosse capace di risolversi ad accettarlo, dato il caso che il lavoro gli paresse buono, e che una volta accettato il lavoro, si spicciasse a metterlo in scena.

Ora, amico Paolo, mettiti una mano sulla coscienza, e dimmi se in questi momenti in Italia, è proprio ragionevole e onesto accusare i capocomici di caparbietà, di ostinazione,

di crudeltà, di sgarbataggine nello scacciare del teatro i giovani autori promettenti e studiosi?... Non vedi, tu che capiti spesso e volentieri intorno al palcoscenico, quanto è fitta, e numerosa, e crescente, e proterva la falange dei drammaturgi in erba, dei commediografi *in ispe;* che non corre soltanto, ma arriva, a dar la scalata alla scena; che riesce a presentarsi dinanzi al pubblico, che si leva la voglia di farsi applaudire — di rado — e fischiare — molto spesso — dalla platea?.... Ti par egli proprio vero che oggi, fra noi, sia tanto difficile ottenere udienza da un capocomico, e rappresentazione da una compagnia?...

Cotesto accadeva in altri tempi — e tu ne sai qualche cosa, caro il mio Paolo — quando la scena italiana era infeudata allo Scribe, e quando gli autori paesani si contavano sulle dita... ma adesso la faccenda è mutata dal bianco al nero, e a metter su la lista dei commediografi indigeni, fra serii e... faceti, fra buoni e cattivi, che hanno ottenuto il passo libero sulle scene, che hanno ficcato produzioni nuove nel repertorio, che hanno occupato affaticato e stancato il giudizio del pubblico, c'è da sentirsi rizzare i capelli sulla fronte dalla paura.

Cotesto accade — a stare a quel che dicono i giornali — sul teatro francese, dove i *Comitati di lettura* fanno presso a poco l'ufficio che si vorrebbe adesso affidare al nostro *Giury drammatico;* dove la *Société des auteurs dramatiques,* instituita per proteggere i deboli, per favorire gli oscuri, per allattare i neonati, solleva continuamente contro di sè (quando ti facesse comodo un fascio d'appunti sull'argomento, con citazioni e date e documenti a corredo, lo tengo a tua disposizione), solleva contro di sè la critica, il rimprovero, lo sdegno, e l'odio di quelli stessi a beneficio dei quali fu proposta ed attuata.

Ma in Italia!... Se la via del teatro fosse così difficile, così malagevole, così spinosa, così lunga come altri la dipinge, chi potrebbe spiegare questa furia improvvisa di produrre, quest'universale ardore di scrivere, questo incessante sorgere e cadere di figure nuove sul palcoscenico?... Spingi l'occhio, caro Paolo, fuori dell'uscio del teatro e vedrai che folla, che baraonda, che mare magno di teste e che selva di braccia levate in aria e agitanti il manoscritto d'una commedia!... Divertiti a sfogliare una raccolta di cartelloni o una filza di schede, relative solamente all'ultimo decennio (anco queste, se tu le credessi degne della tua attenzione, le ho qui pronte a' tuoi comandi), e vedrai che farragine di nomi ignoti e pure regolarmente inscritti nell'albo degli autori rappresentati, e che tregenda di produzioni nate e morte in questi ultimi tempi, ma nate in casa e morte sul palcoscenico!... Letterati, poeti, giornalisti, deputati, antiquari, storiografi, parrucchieri, veterani, architetti, impiegati, pittori, manovali... c'è un po' di tutto; e l'elenco delle tragedie, dei drammi, dei melodrammi, delle commedie, delle farse, dei proverbi, degli scherzi, dei bozzetti, delle scene, degli idillii, delle parodie non si esaurisce con una settimana di lettura.

Paolo, amico Paolo, chi altri vogliamo incoraggiare?... E fra quelli che non hanno mai avuto l'ardire di presentarsi a un capocomico — (fammene vedere uno... oh!... fammelo vedere...) a chi infonderemo il coraggio di presentarsi ad un *Giury drammatico?...*

Aspetta un po'. E quando cotesto coraggio l'avranno avuto, che utile ne ritrarranno?... Il voto del *Giury* assicura forse ad un autore l'accettazione pronta, la simpatia, il concorso pecuniario d'un capocomico?... Sarebbe necessario per questo dare al *Giury* un'autorità che non ha e non può avere, un'autorità non

più letteraria ma industriale, un diritto d'imporre ai capicomici la rappresentazione dei lavori lodati e approvati. Altrimenti si ricasca nelle condizioni di prima.

Il signor Cletto Arrighi mi farà forse osservare che nel *Giury* stesso si troveranno sei capocomici moralmente astretti a rispettare le deliberazioni della maggioranza. Questo è vero oggi e potrebbe esser meno vero domani. Ma concediamolo per vero in perpetuo. Ho una gran paura — ma vedi, Paolo mio, una paura maiuscola — che il male stia per l'appunto lì!... O il lavoro è indubitatamente buono, e tale che ciascuno di quei sei capocomici lo avrebbe accettato senza bisogno di giuria, e allora i sei faranno a picca a volerlo ciascuno per sè, e dureremo dei mesi a discutere di priorità, di esclusività, di proprietà e di tante belle cose coll'accento sull'A... O il lavoro piace così così, e i sei capocomici restano nella minoranza, e rimane qualche dubbio sull'esito della prova, e avremo una bella gara di modestia e di disinteresse: lo faccia prima lei; no lo metta in iscena prima lei... tanti complimenti all'autore, e al *Giury,* ma quattrini... niente!...

Il giorno in cui il *Giury drammatico* rilascerà a un commediografo tanto di certificato d'idoneità per una sua produzione, *senza che però nessuno de' sei capocomici giurati abbia dichiarato d'esser pronto ad acquistarla, a pagarla, e a metterla in scena*: quel giorno l'autore è un uomo morto... si può andare a sotterrare.

Quest'idea ne tira dietro un'altra. Pensa, caro Paolo, che il *Giury* non può obbligare *tutti* gli autori a comparire dinanzi al suo tribunale. Si troveranno sempre degli scrittori da teatro che (a torto senza dubbio) vorranno disconoscerne l'autorità, e magari senza credersi troppo superbi, preferiranno di

evitare il suo giudizio, vuoi per ispirito d'indipendenza naturale, vuoi per timidezza, vuoi per caparbietà, vuoi per non dimenticabile stizza d'un primo fiasco. Ci saranno allora nella repubblica delle lettere due schiere di autori: quelli approvati dal *Giury*, e quelli venuti su non solo senza approvazione, ma senza deliberazione preventiva. Di fronte ai secondi i capocomici si troveranno in una condizione curiosa. O li accolgono con benevolenza e mostreranno di incoraggiarli nella loro ribellione, e faranno atto di poco rispetto ai giurati; o li respingono con un pretesto trovato lì per lì, e li rimandano dinanzi ai loro giudici, e allora avremo creato con un modo indiretto, per una via torta, l'*obbligo* negli autori di presentarsi al vostro tribunale, di provocare da voi una sentenza, la quale, favorevole non garantisce loro nè applausi, nè denari, nè gloria, contraria vale indubitatamente per loro una vergogna, un ostacolo, un danno reale.

Secondo il mio povero criterio, quel resultato, che mi sembra inevitabile, mi pare anche enorme, abusivo, pauroso. Come diritto gli manca la legalità, come convenienza gli manca l'opportunità. L'arte è democratica di sua natura, non vuole essere nè inceppata, nè regolata, nè limitata, nè protetta. Quando si tocca, anche da lontano, anco colle intenzioni più sante, alla sua libertà, non si sa il male che le si può fare. Tutto quello che puzza di Tribunale, di commissione, di Accademia, di giuria, mi spaventa quando piglia l'arte di mira. I giudici, i commissari, gli accademici, i giurati, abbiano pure un grande affetto per gli artisti, una grande competenza, una grande autorità, pure sono uomini, hanno le loro idee proprie, le loro convinzioni inveterate, non possono fare a meno di giudicare coi criteri della loro scuola, coi dogmi del loro ca-

techismo artistico. Misurati a questa stregua più sono grandi e più sono pericolosi, più sono sinceri nella loro fede e più son *codini* di fronte alle confessioni nuove e agli ateismi pullulanti; più sono universalmente riconosciuti illustri e infallibili e più la loro parola brucia, segna, stampa un marchio di riprovazione su quelli che non la pensano come loro, e che forse un giorno potrebbero avere più ragione di loro.

Quando io dico che il *pubblicso vede tutte le faccie del gran prisma dell'arte, mentre i giurati non ne guardano che una sola,* il signor Cletto Arrighi ha torto di aversene a male, di scrivere: *Comme c'est flatteur!...* e di supporre che ho voluto negare a lui, a te mio buon Paolo, e a tutti i vostri colleghi *molto acume e molta pratica degli effetti drammatici.*

No... è precisamente perchè avete quelle doti che voi mi fate paura; è perchè vi so esperti, istruiti, intelligenti, avvezzi al successo meritato, giustamente lodati e ammirati, è per questo appunto che temo più perniciosa l'opera vostra!... Siete quel che siete, perchè avete inteso, amato, praticato, onorato l'arte a modo vostro, perchè vi siete innamorati di una delle faccie del gran prisma, e coll'ala potente dell'ingegno vi siete levati fino a quella luce; ma la mente umana può concepire in mille altri modi il suo ideale artistico, e cercare nuovi splendori in altre faccie del prisma, che nè io nè voi abbiamo mai veduto. E chi può dire, in arte: questo è buono, questo è cattivo; questo è buono oggi e non sarà pessimo domani; questo è vero a' miei tempi e rimarrà vero per sempre?...

Io credo, in arte, a certi principii, io sento più vivamente certe passioni, io vagheggio più volentieri certe forme, io provo per

certe cause degli effetti più forti, degli entusiasmi più facili, delle emozioni più profonde, altrimenti non sarei un artista, sarei un cavol cappuccio. Ebbene io so, io credo, o almeno io temo che verrà un giorno, e forse non lontano, in cui la mia fede parrà bugiarda, le mie simpatie faranno orrore; e i miei nepoti, fors'anco i miei figliuoli, rideranno de' miei entusiasmi e delle mie emozioni!... Io — e anche voi — diventeremo vecchi presto, passeremo di moda, ci sentiremo accusare (in arte s'intende), d'esser retrogradi e confusionari. Io e anche voi, finchè lavoriamo ognuno da sè, cittadini nella repubblica, artisti nella comunione dell'arte, semplici unità nella gran somma, abbiamo diritto e dovere di difendere i nostri concetti, di propugnare le nostre idee, di allontanare la minaccia delle teorie nuove che ci paiono assurde e pericolose; ma se ci uniamo in combriccola, se ci costituiamo in oligarchia, se le nostre critiche diventano sentenze, le nostre opinioni si erigono a canoni, le nostre simpatie si formulano in deliberazioni, allora non si scansa l'accusa di metter su una specie di *governo,* e dietro alle nuvole del fondo democratico spuntan le corna d'una mezzaluna tinta del colore della tirannia.

Non c'è nulla che in fatto d'arte mi incuta più spavento dell'arte giudicata, approvata, patentata, e mandata in giro con tutte le sue carte in regola; e poi messa a tu per tu coll'arte indipendente, coll'arte reietta, vagabonda, e priva di certificati autentici e bollati!... La seconda finisce sempre coll'ammazzare la prima. E' fatale!...

Dio ti guardi, mio buon Paolo, e Dio guardi il signor Cletto Arrighi pel quale ho maggiore stima ed affetto ch'egli non abbia per me, dalle ire, dai morsi, dalle contumelie degli autori verso i quali vi mostrerete giustissimamente e santamente *severi,* e che malgra-

do i vostri voti troveranno — o a causa de' vostri voti, o senza colpa di quelli non troveranno — un capocomico per farsi leggere, una compagnia per farsi rappresentare, un giornale per farsi conoscere e un pubblico per farsi fischiare. Il *Giury drammatico* avrà la colpa di tutte le miserie degli autori rimasti fuori dell'uscio in conseguenza del suo verdetto. E non voglio dire con quali argomenti sosterranno la loro tesi per non aver l'aria di metterli loro in bocca, ora per allora.

Il *Giury drammatico* avrà la responsabilità di tutte le cadute de' commediografi ostinati che in onta al suo giudizio negativo si saranno voluti esporre ai fischi del colto pubblico, influenzato — questo lo diranno di sicuro — dal parere autorevolissimo dei signori giurati.

Se poi tra que' reietti ce ne fosse per caso qualcuno, e sia pure uno solo, che un giorno o l'altro scappasse fuori *grand'uomo*... (chi sa che razza di grandi uomini ci serba l'avvenire in teatro!...), apriti cielo; il *Giury* è bell'e spacciato.

In tutto questo ch'io dico, amico Paolo, non ci sarà nulla di sensato, nè di pratico, nè di ragionevole — voglio scriverlo da me, prima che me lo scriva il signor Cletto Arrighi, — ma c'è almeno un disinteresse molto patente. Io non ho mai scritto commedie e non ne scriverò mai, non ho mai fatto il capocomico e non lo farò mai, non sono mai entrato in una impresa teatrale e non ci entrerò mai. Dico la mia opinione perchè ci sono apposta, nelle colonne della *Donna Paola fiorentina,* e la dico cortesemente sempre e assennatamente quando posso.

Nè mi dispiace confessare il mio torto quando altri me lo dimostra ben chiaro; tant'è vero che alcune osservazioni del signor Cletto Arrighi, le quali mi son parse giustamente contrarie alle mie idee, mi daranno argomento ad un'altra lettera per la settimana ventura.

Io non aspiro all'apoteosi burlesca della *Unione* di Milano, mi basta che, tu, caro Paolo, mi voglia bene sul serio... Lo so che non sono il *sommo, l'immenso, il sublime, il divino l'inarrivabile* Yorick, e me ne rido... Eh, eh... sono il povero Yorick... e mi contento!... E sono anche, ora e sempre

Il Tuo

Y.

Terza lettera al comm. Paolo Ferrari

25 Marzo 1879.

Ottimo amico mio,

Dio sa come ti avrò seccato con questa bazzoffia che ti rovescio sulla testa una volta la settimana e a giorno fisso!... Ma oramai il più è fatto, la piega è presa; e tu sei tanto buono che vorrai perdonarmi questa parte di *confidente* alla quale ti ho chiamato così di mia privata volontà e senza domandartene prima il permesso. Siamo in quaresima... pigliala come una penitenza, a sconto de' tuoi peccati.

Dove il signor Cletto Arrighi ha ragione ed io ho torto nella questione dei *Congressi drammatici,* è quand'egli asserisce la loro probabile utilità se non altro negli effetti secondarii, i quali *risultano dal trovarsi uniti, dall'affiatarsi, dall'esporre le proprie idee, dal conoscersi, dal rinnuovare i buoni propositi, dal mostrare al mondo* (« al mondo » è forse un pigliarla un tantino troppo larga), *che si pensa a non far cadere l'Arte drammatica...* e via discorrendo.

Cotesto è veramente il lato buono, il lato pratico di qualunque *Congresso;* ed io non ho fatto bene a trascurarlo nella mia prima lettera. Ne faccio oggi ammenda onorevole e dico col signor Cletto Arrighi che Yorick ha avuto la vista corta quando ha guardato da questo lato.

Però permettimi di aggiungere che cotesti utilissimi effetti secondarii nascono precisamente da quelle tali *abitudini* dei Congressi che paiono meno acconcie a produrre un buon resultato : dai banchetti, dalle visite, dalle passeggiate in piccola brigata, dai colloqui confidenziali, dai ritrovi e dai dialoghi che pigliano meno a prestito le forme e i caratteri del *Parlamentino*. Non tutti i confratelli che hanno delle ottime idee sanno esporle, o si arrischiano a manifestarle, in un discorso pronunziato in pubblica seduta, o in uno scritto abbastanza ornato da leggersi in piena adunanza; ma diventano eloquenti e persuasivi nell'intimità della conversazione, quando — chiacchierando d'un po' di tutto e saltando di palo in frasca, — la proposizione giusta e opportuna scappa fuori a mezzo il discorso; sdrucciola, per così dire, tra un'obiezione e una barzelletta, e quasi piccola favilla può accendere in altre menti più acute, più elette, più colte, una fiamma che rischiari qualche punto oscuro di certe controversie.

Considerata sotto cotesto aspetto, l'idea del Signor Cletto Arrighi potrebb'essere un'idea feconda, e c'è forse qualchecosa da fare su quel terreno vergine ed inesplorato. Trovarsi, una volta ogni tanto, in questa o in quella città, nelle Sale d'un Circolo, o d'un Casino *letterario, drammatico,* o altro purchessia; organizzare delle visite periodiche, nella stagione in cui tacciono i teatri e gli autori si riposano più volentieri; raccogliersi come a veglia, in un crocchio di gente tutta dedita ai medesimi studii, esclusi quelli che non studiano niente affatto; e parlare così alla buona degl'interessi del Teatro e dell'Arte, esaminare quel che fu fatto e mettersi un po' d'accordo sul da farsi, scrutare le condizioni presenti, i mali passati, e cercare qualche rimedio per l'avvenire; sono tutte cose che hanno probabilità di riuscire ad un fine pratico e onesto.

I colleghi si avvicinerebbero ai colleghi, gli scolari ai maestri, gli amici agli amici, e le risoluzioni prese in comune, le proposte riconosciute efficaci, sarebbero più tardi rese pubbliche, difese, patrocinate, e portate ad atto sotto gli auspicii e colla firma di tre o quattro confratelli più noti, più autorevoli, più stimati, posti in condizione di poter fare più facilmente il bene, d'iniziare coll'esempio un'utile riforma, di ottenere colla parola e cogli scritti una necessaria concessione. Questo varrebbe altrettanto e forse più d'un processo verbale, d'un ordine del giorno, d'un Comitato e d'una Sottocommissione; tutte belle cose che per lo più lasciano il tempo che trovano.

Se mai la proposta venisse un giorno attuata; se, come si instituiscono dei Casini da giuoco e delle Società da festa di ballo, si erigessero nelle principali città dei *Circoli drammatici,* che ad intervalli più o meno lunghi invitassero a una gita di piacere e di studio i confratelli delle altre provincie — coi soliti ribassi, s'intende; — se da queste visite reciproche nascesse una futura *Società fra gli Autori drammatici,* costituita sovra basi tutte italiane e non su quelle francesi che fanno adesso così mala prova; sarebbe giustizia attribuirne fin d'ora tutto il merito alle poche parole del signor Cletto Arrighi.

Mi dirai, caro Paolo: e che differenza trovi tu fra coteste visite periodiche e un *Congresso* vero e proprio?... Una enorme, ottimo amico mio; quella che per me basta da sè sola a rendermi antipatica l'idea di qualunque Congresso. La differenza sta nel carattere tutto privato d'una visita e nel carattere tutto officiale d'un Congresso, colla formalità delle sedute, delle rappresentanze, delle votazioni, dei seggi, e delle giurie. Nei *Congressi,* come oggi li porta la moda, c'entra in larghissima parte — sotto colore di *rappresentanza,* o di *delegazione,* o di quel che altro diavolo vuoi — un

elemento estraneo, un elemento inutile, un elemento chiacchierone, tanto più imbarazzante quanto più ardito; tanto più pericoloso quanto più avvezzo a usare con garbo e ad abusare con poca discrezione, della parola; tanto più nocivo quanto più numeroso.

Cotesto elemento influisce sempre, poco od assai, nella manifestazione delle opinioni, nella costituzione delle maggioranze, nella ripartizione dei voti, e quand'anche — vada per *dato* ma non per *concesso* — i voti riuscissero tutti a bene e si raccogliessero sempre, per portare ad atto le risoluzioni approvate, sopra persone degne per ogni rispetto della comune fiducia, come siete voi; pure cotesti voti, tienlo bene a mente, caro il mio Paolo, non aggiungerebbero mai ma toglierebbero autorità alla vostra parola e alla vostra azione.

Ho un'idea vaga che: *Paolo Ferrari,* scritto così secco sopra un biglietto da visita, ci fa più figura che: *Il comm. Paolo Ferrari, Presidente del secondo Congresso drammatico italiano.* S'io fossi te — e Dio lo volesse!... — avrei paura che mi pigliassero per un altro; e che al sig .Ministro, o a chi per esso, venisse fatto di domandare: scusi, ma lei è proprio quel Paolo Ferrari autore del *Goldoni,* del *Ridicolo*, del *Suicidio* e delle *Due Dame?...*

Io scommetterei cento contr'uno, che in tutta Italia, nella schiera folta — ohimè, troppo folta — degli autori drammatici, non se ne trova uno, neanco uno solo, che osi negare — in questioni di teatro, in controversie letterarie, in materie di consigli da dare e di opinioni da emettere sul valore di un opera d'arte, in fatto di acume e di gusto e di criterio — la competenza di Leone Fortis, di Stefano Interdonato, di Carlo D'Ormeville, di Enrico Tettoni, di Leopoldo Pullé, dell'avv. Rosmini, di Felice Cavallotti, di Carlo Righetti, di Filippo Filippi, del conte Andrea Sola, e di Eugenio Torelli-Viollier.

Nessuno che ricorresse a ciascuno di voi per aiuto, per consiglio, per giudizio, rifiuterebbe di sottoporsi in tutto e per tutto alla vostra decisione individuale, o — se rifiutasse — ne andrebbe beffato, deriso, e scorbacchiato da quanti hanno nella zucca un granello di sale.

Eppure prevedo, e temo pur troppo, che lo stesso non avvenga pei verdetti del *Giury drammatico;* e credo che nessuno di voi abbia sul serio speranze più larghe, più rosee, più serene delle mie.

E questo perchè?... Perchè il vostro responso individuale è l'espressione libera e franca dei vostri concetti, è il parere pretto e schietto d'un uomo intelligente, onesto e disinteressato; mentre il verdetto del *Giury* è il risultato d'un voto collettivo, d'una maggioranza che forse raccoglie le opinioni dei giurati men noti all'autore posto in causa, ed esclude probabilmente — o giova credere che l'abbia esclusa — l'opinione di quel solo o di quei pochi in cui il giudicabile riponeva più larga fiducia; perchè la legge delle maggioranze è la legge dei sistemi, delle scuole, delle simpatie, dei pregiudizii, delle resistenze ad ogni novità; e finalmente perchè un consiglio è un consiglio, e un verdetto è una sentenza; il primo si accetta, qualche volta, volentieri; l'altra fa nascere una gran voglia di ricorrere in appello.

L'uomo sarà fatto male, ma è fatto così!

Dunque: quello che toglie o diminuisce efficacia alla vostra parola, è per l'appunto quello che le viene dai voti del Congresso, il carattere officiale, cattedratico, autoritario.

Senti, amico Paolo,... io ragionerò, secondo dice il signor Cletto Arrighi, come un perfetto *idiota;* ma mi sembra di non sciorinare po' poi delle corbellerie troppo grosse; e ad ogni modo, come ho accennato altra volta, dacchè gl'imbecilli si chiamano legione, esprimo probabilmente il parere dei più.

Saltiamo — o piuttosto passiamo — a un

altro argomento. I Congressi in generale, e anco quello *Drammatico* in particolare, hanno, secondo me, un altro grosso difetto.

Metti due o trecento persone tutte insieme, ordina cotesti signori in sezioni distinte, assegna loro a guida una specie di Statuto, falli discutere a mo' di Parlamento, e attribuisci un certo determinato valore ai loro voti, e vedrai un fenomeno strano, curioso, ma costante. Quelle persone tendono insensibilmente ad attribuirsi — come *corpo* collettivo, intendiamoci bene — una importanza, una autorità che non hanno; si lasciano tentare dalle seduzioni arcane e sottili d'una larva di potere; si persuadono volentieri ad allargare un pochino i limiti della loro competenza; si attribuiscono un carattere, una dignità, un ufficio supremo. Bada, non lo fanno apposta. Cotesta tendenza ha radici profonde nello spirito umano; e tutti, anco i più democratici, portano sempre nello stomaco, mal digeriti, i semi della superbia mangiati col pomo del nostro primo padre Adamo.

La prima e la più piccina delle conseguenze che nascono da cotesta fede robusta nella *missione, nell'apostolato,* nell'autorità d'un corpo collettivo, è proprio quella che mi fa più paura. E sai qual'è, caro Paolo?... È la tendenza a piantarsi in faccia al Governo colla veste del rappresentante d'un collegio di cittadini, e a chiedere subito, di punto in bianco, al Governo stesso un aiuto, un favore, un concorso per riuscire più presto al fine desiderato. Governo, in questo caso, significa Municipio, Prefettura, Deputazione provinciale, tutto quel che tu vuoi, purchè sia una emanazione del potere sociale, e disponga dei locali, degl'impiegati e dei quattrini del pubblico.

Quella tendenza, che pare una cosa tanto naturale, io l'ho riscontrata sempre, in tutte le associazioni di qualunque genere, e non puoi immaginarti con quanto dispiacere m'è sem-

brato di accorgermi che riesca fatale al Governo e a chi tratta con lui... e sopratutto a chi non entra nelle trattative, eppure ha, come cittadino, gli stessi diritti non all'aiuto ma al concorso del Governo.

Quando siffatta tendenza si manifesta in una Associazione industriale o commerciale, ella fa capo al protezionismo, al proibitivismo, ai diritti e alle tariffe differenziali, che col desiderio sincerissimo di favorire lo sviluppo d'una industria o d'un commercio speciali e di accrescere così la ricchezza e la prosperità della nazione, si risolvono in un aggravio imposto per ministero di legge a tutti i cittadini, in un privilegio ingiustamente attribuito a qualcuno di essi, e in un pregiudizio esteso a tutti gli altri.

Quando invece cotesta tendenza fa capolino nell'arte, ella precipita fatalmente a conseguenze ancora più disastrose; crea una distinzione artificiale e forzata fra l'una e l'altra delle Arti Belle; poi fra un genere e l'altro dell'arte stessa, e in ultimo... fra gli artisti che coltivano il medesimo genere. È un pendìo, nel quale, allorchè ci si comincia a sdrucciolare, si ruzzola sempre e necessariamente fino in fondo.

Io, vedi, amo il teatro; faccio degli studii drammatici la principale occupazione della mia vita; ma non m'è mai riuscito di ficcarmi in testa il perchè il teatro drammatico possa o debba avere, di fronte al Governo del paese, maggiori e più estesi diritti di quelli che competono alla letteratura in generale, all'arte considerata in tutte le sue manifestazioni svariatissime, dalla poesia estemporanea all'ebanisteria, dalla pittura alla coreografia, e poi alla scienza, e poi all'agricoltura, e poi all'industria, e così dal poema epico alla fabbricazione dei sacconi elastici.

Il Governo è nato, fatto, creato, pagato e messo lì apposta da *tutti* per assicurare a *tutti* il libero esercizio dei diritti consentiti

dalla legge senza preferenza e senza simpatie. Può darsi che in pratica la faccenda non vada sempre così, e che qualche volta — troppo spesso — i quattrini pagati dalle *intelligenze* vadano a profitto delle *gambe* o delle *gole;* ma è un malanno, e non ci si rimedia di certo facendolo più grave, e perpetuandolo con nuovi esempi.

Se non basta a sè stessa, se non può fare a meno dei favori governativi, se non fa senza dei locali, dei quattrini, e degl'impiegati del Governo, la calzoleria a vapore muore miserissimamente e si estingue... eppure anco la calzoleria a vapore è rappresentata da cittadini che esercitano tutti i diritti politici e civili, uguali agli altri dinanzi alla legge... e all'agente delle tasse. Perchè l'Arte drammatica vorrebbe vivere a spese della Calzoleria?... Se il mio sarto — bravissima persona — non trova di suo la maniera di riscuotere i conti di bottega, il Municipio non gli presta, in tutte le città d'Italia, un esattore o un delegato purchessia che entri in casa de' suoi clienti e sequestri loro tanta parte del guadagno giornaliero quanta basti a saldare il credito della sartoria. Perchè dunque un Autore drammatico sarebbe autorizzato a valersi, per il suo servizio di cassa, degl'impiegati municipali o governativi, pagati anco dal mio e dal suo sarto, a quattrini contanti?

Mi dirai che l'Arte drammatica è di molto superiore alla sartoria, che contribuisce in proporzioni maggiori al decoro del paese, al lustro della nazione... e saremo d'accordo... almeno io e te, perchè quanto al mio sarto — bravissima persona — dubito forte che sia proprio di cotesto parere... ma il poeta epico, e il pittore, e lo storiografo, e l'architetto, e il romanziere, e il chimico, e l'astronomo, e il costruttore navale, sei proprio sicuro che non contribuiscano al decoro del paese almeno quanto l'Autore drammatico?... Eppure il Mu-

nicipio non fa l'esattore a nessuno di loro. Figurarsi... ha altre gatte a pelare!...

Suppongo che tu, caro Paolo, mi dica in un orecchio: — tira via, Yorick... fa' le viste di non vedere, tanto che male c'è se le autorità costituite fanno un po' di bene, magari a scapito della giustizia assoluta (un mito, figurati!...), a quella povera Arte drammatica che ne ha proprio il bisogno?...

Ah! il male!... il male io ce lo trovo... e può darsi che m'inganni, ma mi pare un male grosso.

Quando chi ti aiuta è il Governo, o il Municipio, o un'altra qualunque autorità costituita, l'aiuto non viene mai dato, e non può esser dato, per nulla. La protezione t'impone un dovere, il soccorso ti lega un vincolo al piede, il favore ti chiede un contraccambio. Se conduci l'Arte in casa del Governo, risparmierai la pigione; ma non potrai fare a meno di usare certi riguardi al padrone di casa. Se accetti dieci lire... dieci lire soltanto... da un pubblico funzionario, quello ti manderà accanto un ispettore, un delegato, un rappresentante, una persona molto educata, coi guanti, e la croce all'occhiello, che di tanto in tanto, senza farlo apposta, e con tutte le forme della più squisita cortesia, ti rammenterà che tu devi almeno per dieci franchi di riconoscenza a quel Ministro, a quel Sindaco, che ti fanno del bene, e che quando non potessero farti altro danno ti possono far quello di sopprimere l'aiuto, di rimetterti al tuo posto, nella baraonda comune, e di privarti di quel sussidio che tu credi indispensabile ai tuoi interessi.

Ora l'arte sta bene in casa sua, povera ma libera e sola, senza guardiani, senza aguzzini, senza referendarii, e senza l'impiccio dell'etichetta e della buona creanza. Magari le piace di mettersi in sottana, in maniche di camicia, o in ciabatte, ella non ha da far compli-

menti per paura di ricevere una visita quando meno se l'aspetta.

Eppoi quella gente di fuori, estranea, indifferente, ignara — qualche volta anche ignorante — che ha sopra di te l'autorità che viene dai quattrini, dai titoli, dai rescritti e dalla rappresentanza, è poi sempre gente che soffre di certe idiosincrasie, che prova certe passioni comuni a tutto il bestiame minuto della misera umanità, quali sarebbero la smania di far da padrone, la prosopopea di mettere il becco per l'appunto dove non capisce nulla, le antipatie, le simpatie... e gli appetiti, per certe cose e per certe persone.

Guarda quello che avviene per lo più nei Conservatorii, nelle Scuole, nei teatri sussidiati di musica e di ballo!... Nel teatro drammatico accadrebbe mille volte peggio.

Io, lo sai, quando *penso* alla politica (dico *penso* solamente perchè non ne faccio mai) sono un malvone, un moderato, un autoritario, un monarchico... tutto quel che c'è di più monarchico e di più autoritario a questo mondo; ma quando entro nel dominio dell'Arte, mi sento capace di dar quindici punti al repubblicano più sbracato, al socialista più esagerato, all'internazionalista più furibondo.

Non ci voglio leggi, non ci voglio regole, non ci voglio restrizioni, nè ispezioni, nè visite, nè patenti, nè suggerimenti, nè inciampi, nè precetti di sorta... neanco quelli del semplice galateo. L'artista che crea è libero, è indipendente, è sovrano, è Re, è Dio. Lasciatelo fare. Non vi mettete nel caso di impedirgli una sola delle forme di manifestazione della sua onnipotenza creatrice colla scusa del rispetto, della deferenza, della convenienza, del riguardo al Governo che soccorre, al Municipio che paga, al Prefetto che aiuta, al Questore che chiude un occhio. Lasciatelo fare... che si metta a tu per tu col pubblico, che se ne appelli dal suo giudizio a quello dei posteri, e poi che se ne in-

fischi dei posteri, dei contemporanei e degli avi. È nel suo diritto.

A noi, che abbiamo un ideale(vattel'a pesca se è quello buono!...) la facoltà di criticarlo, di combatterlo, di vincerlo sul terreno della libera discussione; a lui quella di tirare innanzi a modo suo, come se nulla fosse.

Finchè tutti siamo in condizioni di perfetta libertà, io posso ammirare quello che c'è di bello, di grande, di sublime anche nelle forme artistiche meno rispondenti al mio ideale; io posso sentire profondamente nell'anima quel che c'è d'umano, e di *divino*, e di nobile, e di vero, nell'ateismo del Carducci, nell'epicureismo dello Stecchetti, nel socialismo politico e civile del Cavallotti... ma se ci andiamo a riparare sotto le ali di pipistrello della protezione governativa e municipale, addio libertà, addio ecclettismo, addio indipendenza dell'arte. Bisogna pensare alle convenienze, bisogna tenere d'occhio l'ortodossia delle idee e delle forme che si producono al pubblico colla licenza e coll'aiuto dei superiori, bisogna pensare a non perdere i voti nelle adunanze e le simpatie nei consigli, bisogna badar bene a non ispaventare il deputato *A* che è bigotto, a non scandalizzare il consigliere *B* che è del terz'ordine di San Francesco, a non impaurire l'assessore *C* che sente dappertutto il puzzo del petrolio, e non impedire di venire al teatro alle figliuole del Prefetto *D* che hanno venticinque anni, degli scrupoli, e la voglia di trovar marito.

Per una miseria di poche migliaia di lire ci troveremo allo sconcio di avere, non solo come dicevo la settimana passata, un'arte *giudicata* e un'arte *contumace al giudizio,* un'arte patentata e un'arte vagabonda; ma avremo ancora un'arte officiale, governativa, protetta, favorita, incoraggiata e messa in circolazione col bollo, la stampiglia, e l'arme dello Stato o del Comune; e un'arte rivoluzionaria, randa-

gia, framassonica, scomunicata, forse mal vista, certo non carezzata, e girondolante pei teatri in contrabbando, senza patente e senza passaporto, senza il certificato del sindaco e senza la raccomandazione del curato.

Sentirai che strilli, che strepiti, che tumulti, che baccano di rimproveri e di maledizioni!... E sai tu, amico Paolo, che cosa ci sarà di peggio?... Ci sarà che avremo le vittime per davvero e quelle per burla!...

Dio ci liberi dalle vittime per burla... almeno per tutti i sette giorni della settimana ventura, alla fine dei quali, verrò a farti, se son vivo, un'altra visitina.

Ti stringo affettuosamente la mano.

Il tuo

Y.

Quarta lettera al comm. Paolo Ferrari

Egregio amico mio,

Ti ho mostrato finora, presso a poco, tutte le ragioni che ho, e ti ho accennato qualcuna di quelle che potrei avere, per non accordare alla instituzione del *Giury drammatico* quella fiducia che altri le concede in larga misura. Non ho detto tutto, ma quello che ho messo da parte non fa pel caso attuale, mentre la Giurìa è composta di letterati, di autori, di scrittori e di capicomici notissimi, contro i quali non sarebbe conveniente nemmeno adombrare da lontano certe altre obiezioni e certi altri sospetti di natura più delicata. Del resto tu

Se' savio e intendi me' ch'io non ragiono.

Il mal'è che — stando a quel che diceva testè un uomo politico, senza nessuna pretensione d'inventare la polvere — gli uomini pas-

sano e le instituzioni restano, e verrà giorno in cui il collegio dei Giurati drammatici, composto forse altrimenti, o cresciuto di numero, o diminuito d'autorità, dovrà rassegnarsi a contare un po' meno sulla discrezione e sulla cortesia de' suoi avversarii.

Invoco a favore della mia tèsi la testimonianza della *Société des auteurs dramatiques* costituita a Parigi. È un associazione libera, retta da capi liberamente eletti, e fra le molte attribuzioni che le sono affidate non ha, fortunatamente per lei, quella di leggere e di giudicare anticipatamente le produzioni destinate alla scena. Si occupa piuttosto degl'interessi materiali degli Autori, li rappresenta nelle loro relazioni coi capicomici, presiede alla stipulazione dei contratti, ne cura le rigorosa esecuzione, reprime severamente ogni abuso, e tien d'occhio alla regolarità dei pagamenti. Da che ella venne iniziata fino a tutto il giorno presente fu diretta e zelata dagli scrittori drammatici più illustri, più competenti, più amati per le doti dell'ingegno e del cuore, per la rettitudine universalmente riconosciuta delle loro intenzioni e per l'affetto sincero di cui sono animati verso i loro confratelli nell'Arte. Eppure da un pezzo in qua, s'è scatenata contro di lei una bufera di rimproveri, una tempesta di recriminazioni, che cresce, imperversa, minaccia, e si rovescia sui giornali con una furia spaventosa.

Tutte le accuse di parzialità, di egoismo, di prepotenza, di interessata persecuzione per certi autori e per certe opere, tutti i sospetti più indegni, tutte le invettive più irriverenti che nessuno vorrebbe scagliare direttamente e personalmente contro il presidente e contro i consiglieri, si scagliano alla bella libera e senza tanti complimenti addosso alla *Società* in generale; e non soltanto il coro degli scrittorelli men celebri e men degni di celebrità, non soltanto la turba magna de' noviziucoli e degli

scolaretti; ma ancora un gruppo di commediografi e di drammaturgi provetti e rispettabili, anche la critica onesta e leale, anche la stampa dignitosa e cortese, ne dicono ira di Dio tutti i giorni.

Auguro a voi miglior fortuna, e qui fo punto e non se ne parli mai più.

Ma mi resta un'ultima osservazione da fare intorno a quella grossa faccenda del determinare *a priori* il valore approssimativo e la riuscita probabile d'un lavoro drammatico destinato alla rappresentazione.

Dimmi un po', caro Paolo, siamo noi proprio sicuri di avere sempre e costantemente il pubblico dalla nostra?... Possiamo davvero fidarci, non dirò dell'intelligenza — che questa è fuori di discussione — ma della buona volontà, della schietta simpatia di quella moltitudine varia che si aduna tutte le sere in platea?... Bada, Paolo, il pubblico è geloso; il pubblico sa che le commedie sono fatte per lui; il pubblico è sempre disposto a ribellarsi ai giudizii interlocutorii che prevengono, e preoccupano, e imbarazzano il suo giudizio definitivo. Noi poi, che abbiamo da fare i conti con tanti pubblici diversi d'indole, di cultura e di gusto; noi che siamo obbligati a correre il rischio di cinque o sei prime rappresentazioni per una commedia sola; noi che ci troviamo tanto spesso — troppo spesso — al caso di sentir fischiare a Napoli un dramma applaudito a Firenze, e viceversa; dobbiamo temere più che gli altri l'imprudenza di certe manifestazioni officiali da cui può nascere, in certe circostanze, Dio sa che tregenda di battibecchi, di puntigli, di rappresaglie, tutta robaccia indecente ne convengo; ma fatta apposta per gettare de' bastoni tra' piedi a un povero autore innocente, che colle migliori intenzioni del mondo potrebbe trovare un precipizio là dove sperava incontrare un appoggio.

È una dolorosa esperienza, caro il mio Paolo, quella che mi fa parlare; e nei dieci anni d'e-

sercizio di critica che mi pesano sulle spalle, mi sono trovato più di dieci volte al caso di dover confessare per forza questa gran verità, vale a dire che il colto pubblico, quando ti può fare un dispetto te lo fa volentieri; quando gli capita l'occasione di buttare all'aria un tuo giudizio la piglia a volo con grande entusiasmo; e quando s'immagina, magari a torto, che c'è chi gli ha voluto far la lezione, si permette con immensa voluttà il gusto maligno di dare a sua volta un solenne scapaccione al maestro.

Te ne voglio citare un esempio solo, ma concludente. E lo cito non tanto perchè mi torna alla memoria in tempo opportuno, quanto e più perchè mi porge il destro di mostrarti meglio che con parole come sia vecchia in me questa convinzione della perfetta inutilità delle Giurie drammatiche.

Nei primi giorni dell'anno 1872 — vedi bene che l'esempio è stagionato — si formò a Firenze una *Società per l'incremento del teatro comico in Italia.* Era composta di cittadini egregi, di artisti intelligenti e battezzati dall'applauso del pubblico, di critici onesti e autorevoli, di persone animate dalla miglior volontà di questo mondo. La Presidenza onoraria fu attribuita ad una principessa, di cui non conosco altra più nobile, più colta, più innamorata dell'arte e degli artisti, più affezionata alla nostra scena nazionale, e più avvezza per lunga consuetudine e prenderne a cuore gli interessi a favorirne colla parola, coll'autorità, e colla borsa, i generosi tentativi. Tutti i promotori erano persone ammodo, ricche — il che non ha guastato mai nulla — e disposte a mettersi volentieri le mani in tasca — il che s'incontra pur troppo molto di rado — e piene d'entusiasmo e di zelo per riuscire nell'intento.

La *Società* si proponeva uno scopo modesto ed eminentemente pratico. Voleva aprire (Dio la perdoni) più larga, più comoda, più facile la strada del palcoscenico agli autori esordienti

che si trovano spesso a tu per tu con un capocomico o troppo avaro, o troppo meticoloso, o troppo prudente. Voleva fare ad un tempo il mecenate ai giovani scrittori, e il protettore ai vecchi capocomici, cui le sventure hanno diminuito il coraggio, e hanno insegnato a camminare col piè di piombo quando si tratta di mettere a repentaglio quel po' di tempo e que' po' di soldi d'una prima rappresentazione incerta e pericolosa. E prometteva a cotesti capicomici un regalo di trecento lire per ogni produzione scelta dalla *Società* e presentata da lei, che fosse portata alla scena e sottoposta al giudizio del pubblico, qualunque potesse essere in fondo in fondo cotesto giudizio, e senz'obbligo di spingere il tentativo al di là della prima rappresentazione.

Come oggi, così ancora sei anni addietro i promotori della *Società per l'incremento del teatro comico in Italia,* mi fecero l'onore di chiamarmi a parte dei loro generosi propositi; e allora come oggi, presa cognizione degl'incarichi che mi sarebbero stati più particolarmente attribuiti, me ne ritrassi non senza prima manifestare ai soci adunati le cagioni del mio rifiuto. Bisognava leggere le commedie, spedite colle solite cautele di motti e di schede suggellate a un *Comitato di censura,* bisognava darne un giudizio preventivo, imbastirci sopra un breve rapporto convenientemente motivato, e accennare la maggiore o minore fiducia che si aveva in una favorevole accoglienza per parte del pubblico, tanto almeno quanto poteva essere sufficiente a giustificare la spesa delle trecento lire. Ebbi paura, più di me che d'altrui, e per quelle stesse riflessioni che ti condanno oggi ad ascoltare, espresse pubblicamente in queste mie lettere, non solo declinai l'onore della nomina, ma predissi l'inevitabile ruina della Società.

E la Società andò a catafascio in meno di un mese. Primi a ribellarsi contro di lei fu-

rono que' medesimi capicomici cui ella prometteva il regalo delle trecento lire. Nessuno di loro si credeva così corto di cervello da aver bisogno d'un *Comitato di censura* per indovinare le probabilità di un successo d'un'opera drammatica. Ognuno rispondeva: datemi una buona commedia e io son pronto a pagarla senza pensare neanco per sogno a farmi pagare con que' miserabili quattro soldi!... Chiamalo orgoglio, caparbietà, cocciutaggine stolta, chiamalo come tu vuoi, cotesto sentimento fu il primo che si svegliasse nell'animo dei direttori di Compagnie comiche.

Finalmente se ne trovò uno che ebbe mente per comprendere, e cuore per sentire tutta la nobiltà e la generosità degl'intenti sociali, uno che volle farsi iniziatore della riforma insieme a tante oneste persone devote alle glorie del teatro italiano. E quest'uno fu proprio Alamanno Morelli, il cui nome tu troverai sempre scritto sopra ogni pagina che ricordi i fasti della nostra letteratura drammatica.

Pareva davvero che tutto andasse a seconda. La Società era costituita, i signori e le signore più rispettabili dell'aristocrazia e della cittadinanza fiorentina avevano risposto volenterosi all'appello, si erano iscritti nell'albo dei soci, e, come tu puoi ben capire, questo solo bastava ad assicurare alle prime rappresentazioni un concorso di pubblico scelto, benevolo, magari un tantino parziale e interessato alla buona riuscita del tentativo. Le commedie presentate al *Comitato* erano — come si seppe poi — scritte da autori già noti, già esperti, già più d'una volta applauditi e lodati. Alamanno Morelli, rigido osservatore della data parola, accettò le commedie presentate, diresse con tutto lo zelo l'opera laboriosa delle prove, sebbene non gli andasse precisamente a' versi nè la prosopea d'un autore già quasi sicuro del fatto suo, nè l'intrusione spesso umiliante e sempre incomoda di troppi protettori.

La rappresentazione della *Coppa d'oro,* prima fra le produzioni accettate, ebbe luogo al Teatro Niccolini ne' primi di Febbraio del 1872, dinanzi ad una platea straordinariamente affollata, e a un centinaio di palchi pieni di belle signore e di galanti cavalieri ascritti senza dubbio alla *Società per l'incremento del teatro comico in Italia...* e il povero autore ci trovò un tale incremento di fischi — ma di fischi proprio rabbiosi e plebei — che fu bazza se la commedia andò fino in fondo (1).

Credo in coscienza che la *Coppa d'oro* fosse veramente una cattiva produzione, (cosa che mi confermerebbe daccapo nel mio concetto intorno alla pratica utilità dei Comitati di lettura e delle Giurie drammatiche); ma non vorrei disconoscere che in quella tempesta di voci avverse, e di sibili, e di guaiti animaleschi, ci entrasse per una buona parte la malignità di un pubblico tutto contento di giuocare un brutto tiro a chi s'immaginava d'aver preso un'ipoteca sul suo favore, e di comprarsi l'applauso con trecento lire.

Dell'accaduto si fecero, com'era naturale, cento giudizii diversi; e si finì col dire che un primo fiasco non contava nulla, che la disgrazia si doveva a una quantità di combinazioni e d'inconvenienti, che il principio era buono a ogni modo, che la *Società* era nata vitale, che tutto si riduceva in conclusione a trecento lire buttate via, e che conveniva ritornare all'assalto senza perder tempo.

Di lì a pochi giorni infatti, nuovo esperimento, nuova rappresentazione... e nuovo fiasco!...

---

(1) Per la cronologia, ricordiamo: il primo esperimento ebbe luogo il 9 Febbraio 1872 con un *Prologo* di Anonimo; *La coppa d'oro* commedia in 4 atti di Valentino Carrera e *Le idee dell'Annina*, monologo di Francesco Coletti.

Il secondo esperimento, il 16 stesso mese comprese: *Un marito vale un Re*, proverbio in un atto in versi, di Napoleone Panerai.

Il terzo esperimento, fu quello di: *Stefano suonatore di violino*, commedia in 4 atti di Giuseppe Calenzuoli.

La Società non si sapeva raccapezzare. Quel buon Morelli, che forse ci vedeva più chiaro, rideva sotto i baffi, e rispettando i suoi impegni si metteva daccapo, lui e la sua Compagnia, a disposizione della *Società*.

E si fece un altro tentativo... un *Proverbio* in un atto e in versi... che andò benino, fu applaudito e replicato... solamente si trovò che era il quarto atto d'un vecchio dramma francese (*Don Cesare di Bazan*) tradotto liberamente — ma non troppo liberamente — da un bravo figliuolo fiorentino. La Società aveva speso trecento lire per proteggere i signori Dumanoir e Dennery *ad incremento del teatro comico italiano,* per portare al teatro Niccolini nel 1872 il quarto atto di un dramma recitato alla Porte Saint- Martin il 16 novembre 1844, per presentare al pubblico un *proverbio* d'autore paesano, che lo aveva preso al dramma di due autori francesi, i quali, *incapaci di rubare un fazzoletto, ma capacissimi di rubare un'idea,* come scriveva parlando proprio di loro e del loro *Don Cesare* Teofilo Gautier, avevano preso cotesto quarto atto a Vittor Hugo.

Dopo la terza *disgrazia* la Società fece punto, si ripose in tasca i quattrini e i propositi, rientrò in casa sua, si sdraiò placidamente sopra un divano... e morì.

Alamanno Morelli, che ha tante altre cose da fare, se ne deve essere dimenticato; ma lo rammento io, che sono obbligato a tenere un registro esatto di siffatti avvenimenti.

E mi rammento che la Società morì proprio allora per l'appunto che il Municipio di Firenze aveva deliberato di accordarle un sussidio di diecimila buone lire italiane: proprio allora che da diverse provincie di Italia le veniva assicurato il concorso di molte Accademie filodrammatiche; proprio allora che intendeva con questi mezzi a togliere dal teatro italiano lo screzio della strana diversità dei giudizi fra pubblico e pubblico.

Ed io scrivevo le seguenti parole nella *Rassegna drammatica* della *Nazione* (Anno 1872, num. 50, 19 febbraio).

« Il fine della Società, enunciato in poche parole, ha qualche cosa di grande, di generoso, di patriottico, che seduce alla prima e guadagna le simpatie dell'universale. Resta solamente a vedere s'egli è possibile in pratica; resta a giudicare se in ogni caso, al conseguimento di quel fine si possa giungere quando che sia coll'opera, col consiglio, coll'aiuto morale e materiale d'una Società iniziata, ordinata e condotta come si condusse finora, come si ordinò, e come fu iniziata la Società per l'incremento del teatro comico in Italia ».

« . . . Nè si dica che a buon conto sarà sempre bene riuscire ad un resultato parziale e conciliare l'approvazione della maggior parte dei pubblici al più gran numero possibile di produzioni approvate dalla società. Questo, presso a poco, tentarono e poterono fare finora le Compagnie drammatiche che vagano ogni anno da un capo all'altro della penisola italiana, nè per giungere a tanto c'è bisogno d'una società, d'un consiglio direttivo, d'un comitato di lettura, e d'un sussidio pecunario del Municipio... Oso anzi asserire che tutte coteste bellissime cose sono molto probabilmente destinate a raggiungere il fine diametralmente opposto a quello che si propongono. Sostituire il giudizio di pochi commissarii a quello di molti artisti drammatici, deferire la facoltà di approvare una commedia destinata a fare il giro di tutte le provincie italiane a un consesso eletto ed immobilizzato necessariamente in una sola provincia, è lo stesso che inaridire le fonti del sicuro giudizio e della sana critica, creare degli antagonismi, suscitare delle opposizioni, inciampare a bella posta negli ostacoli d'un *sistema,* è lo stesso che costringere gli autori a correre sulla falsariga d'un modello officiale, a conformare il loro gusto al gusto

d'una Commissione fallibile e mal sicura, all'indirizzo di una società che seducendo molti colle lustre d'un nobile scopo splendidamente enunciato a parole e mal conseguibile in fatto, disponendo di ingenti capitali, potendo a suo talento osteggiare o favorire, aiutare o negare aiuto, s'imporrà facilmente alla turba dei capocomici più poveri e meno intelligenti, alla schiera degli autori più avidi e meno inspirati, al volgo degli scrittorelli più oscuri e più poveri d'ingegno. Vedremo in seno alla società, (quand'ella giunga a riunire un numero grande di ascritti all'albo sociale), le lotte per la elezione del Consiglio direttivo, e del Comitato di lettura arbitri supremi e incensurabili della scelta delle produzioni; vedremo in teatro le bizze, le guerre, le dissensioni fra i fautori del novello consorzio, fra i contribuenti delle tasse sociali, e i liberi uditori, i critici non ascritti a nessuna chiesuola, gli studiosi senza sistema e senza preconcetto... insomma, e per dirla in una parola sola, fra il pubblico falso e il pubblico vero. Che ci guadagnerà l'arte, che profitto ne trarrà il teatro, che bene ne verrà alla letteratura e al paese? . . . ».

« Ricchi capitalisti, illustri gentiluomini, cortesi signore, letterati famosi, possono certo porre in comune i loro sforzi per giovare al teatro nazionale e renderne più prospere le sorti, quando si propongano di aumentare la cultura del pubblico, di sussidiare la scena, di instituire scuole di attori, di assicurare un equo compenso agli autori per le produzioni acclamate e lodate dal pubblico e dalla critica, possono fare la dote a un teatro povero, fornire i mezzi di mettere in scena lavori troppo dispendiosi, possono procurare rappresentazioni gratuite di eccellenti produzioni classiche per formare il gusto del pubblico, e possono raccogliere le somme necessarie per l'istituzione d'una Accademia drammatica con un teatro proprio, con un repertorio sapientemente

scelto, con un patrimonio che la renda indipendente dalla rapacità delle imprese, dal capriccio della moda, dalla volubilità delle plebi. Ma non s'hanno da impancare a dar giudizio di commedie e di drammi prima che cotesti lavori abbian subìto la prova della scena ».

« A giudicare le commedie ed i drammi il pubblico ci pensa da sè... se qualche cosa si può fare è il procurare che cotesti lavori vengano sottoposti al suo libero giudizio nel modo più perfetto, più completo, più decoroso che sia possibile. Quando si cerca di fare di più si nuoce all'arte, si infastidisce il pubblico, e si cade così precipitosamente di errore in errore che si finisce sempre per non saper più che si dire ».

Ti ho inflitto, mio caro Paolo, la seccatura di una così lunga citazione non per boria di mostrarmi alle genti in veste di profeta e in attitudine di negromante; ma solo per darti le prove che nella mia presente diffidenza, nei timori che accenno a proposito del *Giury drammatico*, nella titubanza mia a prendervi parte, non c'è nulla di capriccioso, nulla di inspirato e suggerito da altri motivi che dall'amore all'arte, agli artisti, e al teatro paesano.

Se ho ragione l'ho da un pezzo; se ho torto è un torto che me lo tiro dietro da sei anni in qua.

Mettimi a credito almeno la costanza... sopratutto quella del volerti tanto bene. E addio a presto.

Y.

Quinta lettera al comm. Paolo Ferrari

8 Aprile 1878.

Carissimo,

Ho riletto poco fa nel *Pungolo* di Milano (anno corrente n. 60) la brillante relazione improvvisata dal mio amico Leone Fortis sugli argomenti raccolti nel *Secondo titolo*, e presentata al Congresso nella seduta del 27 febbraio decorso.

Leone Fortis ha mente acuta, intelletto prontissimo, e lunga esperienza delle cose del teatro. I suoi giudizii sulle questioni prese in esame mi sembrano tutti giusti e opportuni; e mi trovo singolarmente d'accordo con lui sia nel vedere, nel designare, e nel deplorare i mali che affliggono l'attuale ordinamento del mondo drammatico, sia nell'opinare che a cotesti mali sarà molto difficile portare un rimedio colle decisioni e cogli ordini del giorno d'un Congresso.

Suppongo anch'io — e voglio credere, fino a prova in contrario — che i *Ginnasi Drammatici* potrebbero riuscire una buona ed utile instituzione come qualunque altra scuola speciale di perfezionamento. Dico solamente *suppongo,* perchè l'esperimento non essendo stato mai nemmeno tentato, c'è sempre il caso che i fatti diano torto ai ragionamenti. Ma l'amico Fortis è proprio nel vero e dice una santa verità, quando afferma che siffatti *Ginnasi* riuscirebbero utili *specialmente* (mettiamo pure *soltanto* addirittura), *quando avessero annesso un teatro* che permettesse di aggiungere il pratico esercizio dell'arte al platonismo delle nude teorie professate in cattedra dal maestro.

Non veggo chiaro in qual modo i *figli dell'arte* potrebbero trarre dai *Ginnasi drammatici* maggior profitto che non traggano adesso dalle Scuole comunali gratuite e dagli altri Istituti d'educazione e di studio; ma, posto che il modo si trovi o si accenni più esattamente prima o poi, anco il mio dubbio verrà presto a sparire.

Resta però sempre la necessità di *larghe dotazioni governative;* e da questo lato io rimango quel peccatore ostinato e impenitente che fui sempre e sarò. È proprio impossibile ch'io faccia tacere in me la vecchia repugnanza istintiva per tutto quello che sa d'officiale, per tutto quello che puzza di Governo nelle questioni d'arte e di teatro. La nostra povertà

mi è cara, se è lei che impedisce al Ministero di ficcare il naso nell'insegnamento drammatico. L'arte, la letteratura, la scienza, hanno levato da per tutto un grido di libertà; da per tutto le cattedre dei *privati docenti* sorgono accanto — e possiamo anche dire di fronte — alle cattedre governative, che volere o non volere hanno sempre un po' del pulpito e della predella dell'altare. In Germania, in Francia, le scuole aperte dall'iniziativa cittadina, i licei dei *padri di famiglia* e persino le *Università libere* pigliano uno sviluppo ogni giorno più largo e più vigoroso. E si tratta d'Istituti che hanno bisogno di molti professori, di ricche biblioteche, di gabinetti, di armamentarii, di laboratorii dispendiosi. Eppure i privati spendono volentieri delle somme relativamente enormi per isvincolarsi dalle pastoie governative, per mandare a scuola i figliuoli, non da un professore che attinge la sua autorità nella toga, nella patente e nella paga, ma da un maestro che deve la sua fama allo studio, al lavoro, al felice ardire delle sue ricerche, alla indipendenza delle sue idee. Figurati, amico Paolo, che meschina figura farebbe l'arte drammatica italiana se vendesse la sua bella libertà, il suo spirito finora così democratico e anche un tantino rivoluzionario, per una *larga dotazione governativa,* chiesta e ottenuta a pro' d'un ginnasio cui basta in fondo in fondo un pian di casa, con una sala dove rizzare un teatrino, e tanti soldi per pagare i maestri e accendere i lumi!...

Contentiamoci della nostra miseria orgogliosetta vagabonda, spensierata, ridanciana, senza diritti e senza doveri, senza uniforme e senza livrea, che ha fatto quasi sempre del teatro lo strumento di propalazione delle idee nuove, che ha armato la tragedia e la commedia di mille freccie appuntate contro gli abusi del potere, e che a conti fatti ci ha dato Gustavo Modena, Vestri, Marini, Taddei, Ghirlanda,

Gattinelli, la Marchionni, la Robotti, la Internari, la Ristori, e Salvini, e Rossi, e la Tessero e la Marini, per citarne pochi!...

Se guardo al frutto che ricava oggi il teatro dalle Scuole di declamazione e dai Conservatorii governativi, mi piglia una gran paura delle cattedre, dei Ginnasi, e delle *larghe dotazioni*... la paura d'una futura generazione di attori tutti uniformemente tinti di bigio, tutti uniformemente piccini, mediocri, correttamente nulli e ufficialmente accapponati. *Beata paupertas!...*

Accetto, come minor male, e per non parere un brontolone incorreggibile. la *Sezione drammatica* aggiunta ai tre *Conservatorii di musica* esistenti in Italia, e la cattedra (se tu sapessi come mi brucia la lingua a dir *cattedra!...*) *d'oratoria italiana* presso le scuole secondarie del regno.

Bada, Paolo, tieni bene a mente le parole di questa tua povera Cassandra fiorentina: come resultato pratico ci faremo canzonare. I *Conservatorii di musica,* con o senza *Sezione drammatica,* ci daranno sempre delle ballerine grassoccie, delle coriste magre, e delle comparse di mezza tacca... nulla di più. Le Ristori, i Salvini, i Rossi, se verranno, verranno sempre di fuori via; dalla canaglia, dalla *bohème,* dalla massa Zingaresca e sbraculata (to'... ho trovato senz'accorgermene la traduzione ideo-fonica del *Sanculotte!...*) che va dimolto al teatro e pochissimo a scuola.

Ma se dalle *cattedre di oratoria italiana* otterremo coll'andare del tempo qualche centinaio di cittadini che sappiano leggere — intendo che sappian leggere a garbo, a senso, senza cantilena, e senza cadenza, mettendo al posto tutte le virgole e tutti i punti e virgola — sarà sempre tanto di guadagnato. Che i venti non disperdan l'augurio.... e vada per le *cattedre!...*

Delle Accademie filodrammatiche Leone For-

tis disse molto in poche parole e disse bene... oh! come disse bene!... Sono instituzioni private di cui pochissime si propongono uno scopo educativo e istruttivo, molte, moltissime, troppe non si propongono nulla di nulla... e queste ultime son quelle che più facilmente riescono ad ottenere effetti pratici; soltanto gli effetti sono sempre tristi, perniciosi, terribili. Le credo un malanno, un guaio, una peste; le ho sempre combattute, le combatterò sempre, finchè avrò fiato in gola. Le accuso di tirarmi su a briciolini di pane i *dilettanti* che non dilettano nessuno, neanco se stessi; di gonfiarmi di matta superbia i cervelli più vuoti; di avvezzare dei falsi attori a recitare davanti un pubblico falso per bearsi di un applauso bugiardo; di popolarmi le platee di spettatori incontentabili, invidiosi, prepotenti, mal'educati, di rifischioni sistematici, di sputasentenze imbecilli. Le accuso del presente languore dell'arte drammatica; e metto loro a debito il contegno capriccioso del pubblico, la diminuzione degl'incassi nei teatri, la freddezza relativa delle prime rappresentazioni, la stupidità di certi trionfi e l'ingiustizia di certe cadute.

Ma le *Accademie filodrammatiche* sono instituzioni private, che vivono del proprio, in casa propria, dove non ci comanda nessuno, tranne i proprietarii!...

Non so se t'è mai avvenuto, caro Paolo, di fare questa piccola riflessione — o come va che i *filodrammatici,* per riunirsi in compagnie, per procurarsi uno o più direttori, per aprire un teatrino, e magari un teatro grande, per istudiare, per esercitarsi, non hanno mai bisogno del Governo?... Una città come Firenze non chiede nulla al Ministro per metter su trenta o quaranta società barbaramente filodrammatiche, e ha poi bisogno dell'aiuto governativo per tener ritta a mala pena una *Scuola di declamazione* e una *Accademia* dove l'arte si piglia sul serio, e s'insegna a garbo!

Se queste trenta o quaranta Società si riunissero in una grande Associazione, se mettessero insieme i quattrini che spendono ognuna da sè, non si potrebbe arrivare senza fatica e senza *decreti* alla instituzione d'un *Ginnasio drammatico* come lo vogliamo noi?

E senza dubbio quello che avviene a Firenze, avviene anche a Milano, e a Roma, e a Torino e da per tutto!... Ma siamo sempre lì: i filodrammatici son padroni in casa propria, e come dice benissimo il mio Leone Fortis, *il troppo insistente e tedioso consigliere sarebbe messo alla porta.* Se ti devo anzi parlare con tutta sincerità, ti dirò, caro Paolo, che ho proprio paura non tocchi per l'appunto quella sorte al *Giury drammatico* quando si presenterà a domandare a que' signori di *convergere i loro sforzi a mèta istruttiva, piuttosto che a mèta di semplice diletto o di speculazione.*

Eppure da quel lato c'è qualche cosa da fare o almeno da tentare; e se tu me lo permetti, esplicherò in quattro parole le mie idee, ravvicinando l'articolo *primo* all'articolo *terzo* della Deliberazione presa dal Congresso in seduta plenaria.

L'articolo terzo domanda che: *il Governo* (passa via!... l'ho sempre tra i piedi), *se non può dare all'Arte drammatica un patrocinio diretto ed efficace, la liberi* almeno *da quelle vessazioni che ne rallentano lo sviluppo, e ciò tanto relativamente alla proporzionalità della tassa sui teatri quanto all'applicazione ai comici dell'imposta sulla ricchezza mobile.*

Alla buon'ora!... Che il Governo liberi l'arte drammatica dalle *vessazioni*... così mi piace. Questo non è un favore che domando, è un diritto che rivendico; non è un'elemosina che chiedo, è un credito che mi dispongo ad esigere.

Certo gli attori, i capocomici, gl'impresarii, le Accademie teatrali, debbono pagare le tasse, tutte le tasse, come le paghiamo noi... e m'impegno fin d'ora a dimostrare che non

ne pagano nessuna di più, nessuna che non sia largamente giustificata, indubitatamente dovuta, perchè corrispondente sotto varia forma a quelle che pagano tutti gli altri cittadini del Regno.

Ma fammi un po' il famoso piacere — il *tuo* celebre *famoso piacere* — di dirmi perchè un povero diavolo di capocomico ha da pagare tante imposizioni per esercitare l'arte sua che consiste nel dare spettacoli a divertimento del pubblico, e quelle medesime imposizioni non l'hanno da pagare i dilettanti, i filodrammatici, le Società, i teatrini, le Accademie, che danno i medesimi spettacoli, che chiamano lo stesso pubblico, che godono degli stessi diritti, e senza sopportare i medesimi pesi fanno una terribile e dannosa concorrenza al teatro drammatico sul serio?...

Mi dirai : le Accademie filodrammatiche non esercitano un mestiere — o una professione, con rispetto parlando — non recitano a fine di lucro, non escono di casa propria.

Questo non è sempre vero. Conosco delle Società di dilettanti che fanno pagare il loro bravo biglietto, che pigliano a pigione un teatro per davvero, che vanno a dare delle rappresentazioni nei villaggi, nei borghi, nei castelli del vicinato. Ma questo che monta?... Forse il giorno in cui tu, amico Paolo, ti potrai comprare un bel palazzo, per abitarlo tutto colla tua famiglia, non ci dovrai pagar sopra la tua brava imposta fondiaria, e la tua brava tassa sul valor locativo, tal e quale come se tu lo dessi a pigione a un *cotonificio,* a un *lanificio* o a un altro *ficio* purchessia?...

E perchè ci debbono essere delle associazioni privilegiate, delle compagnie favorite, degli spettacoli, dei divertimenti, delle imprese esenti da tassa, quando fanno nè più nè meno quello stesso che fa un capocomico, un impresario, un attore che paga?... Si divertono, poverini!... Bravi; e io mi secco, e dimolto, e

non veggo una ragione al mondo perchè quelli si divertano gratis e io debba pagare un tanto per lavorare. Divertono il pubblico!... Benone; e io forse lo annoio? E perchè debbo io sopportare un'imposta per chiamare al mio teatro quel pubblico istesso che il mio concorrente mi ruba, mi svia, mi sequestra, e mi avvezza male, senza rimetterci un centesimo di tasca?... La legge non è dunque uguale per tutti?

Perchè non si potrebbero eccitare le *influenze parlamentari e politiche* a studiare questa semplicissima questione: trovare il modo per cui chiunque apre una sala a pubblico spettacolo paghi le tasse stabilite dalla legge per gli spettacoli pubblici.

Volete costituirvi in Società, in Accademia, in Consorzio, in quel che diavolo vi pare, per assassinare una tragedia o una farsa tante volte l'anno?... Va bene... è una di quelle bricconate che non inciampano nel Codice penale e nel Regolamento di polizia... siete padroni. Ma per permettersi il lusso d'uno *Statuto* si paga, per mandar fuori degl'inviti stampati si paga. Una tassa modica, proporzionata, onesta... ma si paga. Paghiamo tutti.

Un cittadino spicciolo paga come possidente, come capitalista, come esercente, come negoziante, come padre di famiglia... e paga per tutte coteste qualità insieme! Perchè non pagherebbe anche come filodrammatico?... Per Dio... non pagano i cani... a mal' aggguagliare?...

Io metto fuori l'idea, così informe, rude e confusa come mi brulica nel cervello. Se è buona — e la credo buona — farà cammino. Si troverà chi la sfrutti con più ingegno, con maggior competenza, accomodandola alle esigenze della pratica e alle prescrizioni della rigorosa giustizia.

Naturalmente sarebbero esenti dal pagamento delle imposte speciali quelle Accademie filodrammatiche — poche; una per città

a fare i conti larghi — che fossero riconosciute *dirette a uno scopo educativo ed istruttivo;* come sono esenti le scuole, i ginnasi, gl'istituti letterarii e scientifici in tutto il mondo.

Sai tu, caro Paolo, che ne avverrebbe?... Vedresti a poco a poco sparire tutte coteste combriccole di dilettanti sfaccendati, ignoranti e presuntuosi; vedresti chiudere le porte dei bugigattoli e de' salottini dove una comitiva di adulatori applaude un branco di grulli, vedresti diminuire a mano a mano il numero delle arene private, dei teatrini particolari, delle recite *a nomina,* delle *rappresentazioni a benefizio;* e la moltitudine dei filodrammatici che hanno dei quattrini da buttar via, e il drappello scelto degli studiosi che s'incammina all'arte con onesti propositi, e la folla del pubblico che trova gusto a quella parodia di teatro (c'è chi si diverte anco a sentir recitare i dilettanti, come c'è chi gode a fare un giro nel *carrousel* sopra un cavallo di legno), si avvicinerebbero piano piano all'Accademia centrale, accademia educativa e istruttiva... e si avrebbero i *Ginnasi Drammatici* senza fatica, senza spesa, e senza patrocinio governativo.

E per giunta si sarebbe compiuta un'opera di giustizia pel Teatro Nazionale, per l'Arte seria, per la letteratura drammatica che soffre e paga, che langue e si trova sempre a tu per tu coll'Agente delle tasse; che insomma se si va avanti così, è colpita da una multa per il delitto di contribuire, nella misura delle sue forze, alla gloria del nostro paese.

Qui faccio punto per oggi, amico Paolo, e ti stringo affettuosamente la mano.

Se senti dire, uno di questi giorni, che mi hanno trovato morto dietro a qualche cantonata, non ti perdere in congetture. Afferma a viso fresco che un Filodrammatico ha fatto il colpo, e pigliaci giuramento.

Per l'orazione funebre mi fido di te.

Y.

Sesta lettera al comm. Paolo Ferrari

15 Aprile 1878.

Amico mio carissimo,

Ho ricevuto fino da ieri mattina, per mezzo della posta, un pacco di stampati colla tua firma e con quella de' tuoi colleghi nel *Giurì drammatico nazionale italiano*. C'erano, fra gli altri, anco lo *Statuto* e il *Regolamento* del Giurì, che ho letto subito da cima a fondo con grande ansietà.

Riceverai, a tua volta, per la posta, una mia lettera officiale, colla quale, secondo tutte le forme della prammatica ti pregherò di accogliere la mia renuncia dalla dignità e dall'ufficio di *Corrispondente onorario*.

Per giustificare siffatta risoluzione io ti porterò naturalmente le solite scuse: le mie molte faccende, i lavori che ho in corso, il tempo che mi manca, la probabilità che all'apertura della Esposizione di Parigi qualche anima timorata d'editore mi tenga laggiù per una mezza dozzina di settimane.

Ma tu non ci credere una maledetta. La ragione del mio rifiuto sta tutta nell'art. 5 del *Regolamento*, dove ai *Corrispondenti onorarii* s'impone l'obbligo di leggere i drammi e le commedie de' giovani autori, di darne un giudizio per iscritto, e di trasmettere ogni cosa alla Presidenza del Giurì, via tale, numero tanti, a Milano.

Cotesto, te l'ho già detto nella prima delle mie lettere settimanali, è un obbligo che sento in coscienza di non potere assumere; è una responsabilità di cui non consentirò mai a caricarmi le spalle!... Da che tengo in mano la penna e scarabocchio meglio che posso queste cantafere di critica drammatica su per le colonne de' giornali, m'è accaduto qualche centinaio di volte di leggere o di sentire leggere un nuovo lavoro destinato al teatro, e sottoposto, per consiglio, al mio *illuminato*

parere. Ahimè!... non sempre il mio *parere* ha fatto onore all'*illuminazione*.

Mi ricordo sempre, e spesso mi accuso, del fiasco gigantesco che procurai co' miei stupidi incoraggiamenti al mio amico Leopoldo Gigli sulle scene della nostra Arena Nazionale!... Avevo letto la sua commedia: *Per un emme*, l'avevo letta con molto studio e con grande amore, nel silenzio del mio gabinetto, notando via via sopra un pezzo di foglio, i passaggi più importanti e le situazioni principali. L'avevo letta e l'avevo trovata tanto carina. Figurati, era una commedia d'intreccio, sul genere di quelle che il signor Hennequin ha messo di recente alla moda sul teatro francese, e mi pareva che quel cervello bislacco d'ingegnere ci avesse ficcato dentro tante curiose combinazioni, tanti caratteri originali, tante cadute e tante riprese inaspettate e comicissime, e tanti motti pieni di spirito e di sale, da far sicuro un successo di risate e di applausi.

Non solo gli diedi il consiglio di tentare l'esperimento della scena, ma spinsi la grulleria fino al punto di consigliarlo a concorrere al premio governativo!...

Venne la sera della prima rappresentazione ed io mi trovavo coll'autore dietro alle quinte per avere il gusto — e anco, diciamola tutta, la piccola vanagloria — d'essere il primo a stringergli la mano diciotto o venti volte, dopo le diciotto o venti chiamate al proscenio che mi facevo sicure.

Il primo atto andò come per incanto. Le chiamate ci furono, e ci furono ai punti designati e notati da me colla matita rossa in margine del *copione*. L'Autore trionfava. Il sipario calò in mezzo al fragore degli applausi più unanimi e più sinceri. Io, per dirti la verità, me ne stavo tutto malinconioso e tutto sfiduciato in un canto. Avevo sentito ridere spesso in platea, di quel riso largo, spontaneo, irresistibile che scoppia a un tratto come un colpo

di cannone; ma al conto totale delle risate segnate a debito del pubblico, ne mancava una, e mancava proprio al momento più interessante. Poffare il mondo! Il pubblico non aveva capito tutta la furberia, tutta la malizia indiavolata d'un certo scambio di soprabiti, il quale stava lì nel primo atto a rappresentare il primo capo del filo comico che si doveva più tardi annodare e sciogliere in mille giuse fino alla catastrofe della commedia. Perduto quel filo, non c'era più verso di raccapezzarsi nel laberinto dell'intreccio; le situazioni successive dovevano riuscire tutte affatto incomprensibili; e qualche volta odiose e indecenti.

Quell'artifizio mi aveva fatto una grande impressione alla lettura, e mi ci ero fermato sopra, e ci avevo riso tanto bene da me solo, e mi si era ficcato nel cervello tanto profondamente che ne sentivo la punta ogni tantino, e per tutti e tre gli atti della commedia lo aveva sempre alla mente, e a quello riferivo tutte le fasi dell'intreccio e tutti i movimenti dell'azione. Sul palcoscenico invece quel punto luminoso si era perso tra le nuvole oscure delle prime scene d'esposizione; era passato inavvertito, inosservato, come la cosa più comune, e più usuale di questo mondo.

E quando il mio povero amico mi corse incontro a mani tese, per ringarziarmi dei miei entusiasmi profetici lo tirai da parte e gli dissi in un orecchio :... — Poldo, *ci* fischiano... pigliamo l'uscio e andiamo via!...

E ci fischiarono... oh... se *ci* fischiarono!... Fu una baraonda di sibili, di grida, e di *urli d'animali* che mi rintrona nelle orecchie anco adesso. E il più bello si è che se invece di starmene rintanato fra le quinte, fossi stato a sedere in platea, avrei fischiato anch'io di vero cuore, e avrei domandato sul serio a destra e a sinistra : chi è quel cretino che ha lasciato arrivare al palcoscenico una commedia così sconclusionata?

Il cretino era io, ex-corrispondente onorario del Giury drammatico nazionale!...

Se la confessione mi costa poca fatica gli è che so di trovarmi per questo in eccellente compagnia.

Lo stesso caso mi era avvenuto un'altra volta sette o otto anni prima, nel 1859, mi pare; proprio mentre stavo in procinto di muovere i primi passi sulla strada della letteratura militante... e quotidiana!... Ma quella volta non ero solo. Michele Uda, il mio carissimo Michele Uda, giovane allora, e pieno d'ingegno, e educato a studii severi, non si era fidato del mio unico giudizio per decidersi a tentare sulle scene del nostro teatro Niccolini l'esperimento d'una sua commedia: *Gli Spostati,* frutto di lunghe veglie, speranza di più lieto avvenire. Aveva radunato insieme otto o dieci amici che ne sapevano tanto più di me in materia d'arte e di teatro, letterati illustri, pubblicisit già noti, autori già battezzati dall'applauso del pubblico... e ci aveva aggiunto un capocomico de' più esperti, de' più avveduti, de' più fortunati nello scegliere, de' più abili nell'eseguire. Gli amici si chiamavano Celestino Bianchi, Piero Puccioni, Leopoldo Cempini, Ferdinando Bartolommei... il capocomico si chiamava Luigi Domeniconi!... Era un *Giury drammatico* co' fiocchi!... Ci avevo trovato un po' di posto anch'io, meschinello, unicamente per il gran bene che mi volevano l'autore e i suoi giudici.

Gli Spostati furono letti, lodati, portati a cielo, coperti di lunghe acclamazioni. In tutte quelle menti elette non rimase neppure un dubbio intorno al sicuro trionfo di quell'opera ben pensata e bene eseguita, bene scritta e ben condotta, e generosa, e opportuna, e piena di passione, d'azione, e d'interesse drammatico. Il signor Luigi Domeniconi, povero vecchio, aveva furia di portarla alla scena; e si fece una lunga festa della fatica di dirigerne le prove.

La sera della prima rappresentazione c'era in platea il pubblico più numeroso, più scelto, e più benevolo; sulla scena c'erano gli attori più intelligenti e più simpatici, Francesco Ciotti, Amilcare Belotti, Lorenzo Piccinini, Giovan Paolo Calloud;... e in palco al prim'ordine c'era la comitiva degli pseudo-giurati, allegri, raggianti, fiduciosi,... e senza guanti, per far più chiasso colle smanacciate.

La commedia cascò... cascò a rifascio... in mezzo ai meno equivoci segni di disapprovazione e di disgusto. Mi pare ancora di vedere lo stupore, lo sgomento, la confusione che ci prese!... L'evento era proprio inesplicabile. Que' bendetti *Spostàti* erano davvero una buona commedia; e anche adesso, a dieci anni di distanza, ne tengo a mente e ne potrei citare delle scene intere; e se qualcuno mi domandasse quel che ne penso, ripeterei anch'oggi quello che tutti ad una voce dicemmo dieci anni fa: Michele Uda ha scritto una buona commedia!...

Eppure ella non piacque a Firenze, e altrove non piacque; e bisognò accomodarla colle forbici, e rimpolpettarla alla meglio perchè reggesse per l'appunto a un breve corso di rappresentazioni.

Secondo me il pubblico ebbe torto... ma noi, *giurati,* non avevamo certo ragione!...

Permettimi poi, caro Paolo, ch'io accompagni la mia rinunzia con un altro argomento tutto personale.

I tuoi *Corrispondenti onorarii* debbono ricevere i lavori drammatici presentati al concorso, leggerli, darne per iscritto il loro reverito parere sotto forma di *voto consultivo,* e spedire ogni cosa alla Presidenza del Giurì (art. 5 del *Regolamento*); la quale delega ad alcuno de' suoi membri o ad alcuna delle sue Commissioni l'esame delle produzioni stesse, prefiggendo loro un termine a riferire, ma senza che i relatori abbiano facoltà di cono-

scere *prima* il voto consultivo emesso dai Corrispondenti onorarii (*Reg.*, art. 12).

Prima no... ma e *dopo?*... Leggo nell'art 13 che *il Giurì, espressamente convocato delibera, previa discussione e votazione segreta, a maggioranza dei membri che si trovano in Milano, sull'ammissibilità all'esperimento della scena.*

Benone!... E del mio *voto consultivo,* si può sapere, di grazia, che ve ne fate?... Dopo quelle parole dell'art. 12, la meteora del voto consultivo dei Corrispondenti onorarii sparisce dall'orizzonte del Regolamento e si perde nel firmamento del Giurì convocato in seduta plenaria!... Io lo veggo, quel disgraziatissimo voto, scritto colla mia migliore calligrafia, sigillato a gomma dentro una busta e rimasto lì, come una mummia in una cassa mortuaria. *Prima* non è buono a nulla, e *dopo* non se ne parla più, com'è naturale, perchè una volta presa una deliberazione sull'ammissibilità all'esperimento della scena, sarebbe strano che il mio *voto,* unico e semplicemente consultivo, mandasse all'aria i voti deliberativi della maggioranza dei membri presenti alla discussione.

Sai tu, caro Paolo, a che cosa sarà buono il mio voto?... Sarà buono a rimaner lì, pulitamente sigillato, finchè si compia l'esperimento della scena; e servirà di documento autentico, autografo e bollato a chi si volesse degnare di darmi dell'imbecille, caso mai l'esperimento riuscisse contrario alle mie previsioni e favorevole alle deliberazioni del Giurì... o anche contrario alle deliberazioni del Giurì e favorevole alle mie previsioni; nel quale ultimo evento si potrà sempre dire che il voto fu letto, e che si ebbe il torto di fare a fidanza col mio parere.

Amico, troppa grazia!... A questi patti il mestiere del *Corrispondente* può riuscire poco *onorario* e moltissimo pericoloso. Il mio voto impegna me, e non impegna voi, neanco alla discussione. Domando perdono, ma i corrispon-

denti onorarii li trattate un po' troppo sotto gamba.

Il mio voto impegna me che prima o poi, bene o male, sarò chiamato a dire il mio modesto parere per le stampe, in seguito all'esperimento della scena, perchè quella del critico drammatico è ormai, per benignità della divina Provvidenza, e per grazia del direttore di questo giornale, la mia abitual professione, ad esercitare la quale ho bisogno per l'appunto di tutta la mia libertà!...

E siccome non mi fido punto dei giudizi scritti dati in seguito a una attenta lettura; siccome sono incrollabilmente persuaso che un lavoro drammatico non si giudica bene se non si assiste alla sua rappresentazione, tu vorresti che io, di proposito deliberato, mi legassi le mani, mettessi come in pegno la parola scritta, costituissi per atto autentico a favore del tuo Giurì, un'ipoteca sul mio cervello, e deponessi sul banco della Presidenza un parere anticipato, cioè probabilmente erroneo, da restar lì chiuso e non visto fino a cose fatte, come se si trattasse d'una scommessa!...

Ma che ti pare!... Finchè la faccenda si passasse fra me e voi, membri attuali del Giurì drammatico, tanto e tanto mi ci potrei accomodare. Vi conosco, mi fido e so di poter dormire tra due guanciali: ma chi mi dice quali saranno domani i tuoi reveriti colleghi, dato il caso che *per rinuncia o per mancanza di alcuno dei membri effettivi,* gli altri usino *della facoltà* (Art. 3° dello Statuto) *di sostituire altra persona al cessante?...*

C'è poi nel *Regolamento* qualche altra cosa che non saprei troppo lodare, ma quella non mi riguarda. Riguarda i giovani autori che volete proteggere, ai quali imponete una tassa di *cinque lire* per ottenere la semplice lettura delle loro produzioni in più di un atto (Art. 9) e togliete poi loro *per un anno* (Art. 14) il libero esercizio dei loro diritti di proprietà,

nel caso che l'opera sia rappresentata effettivamente sulla scena. I cinque Capocomici, membri del Giurì, godranno a tutti gli effetti, per un anno intero, l'*esclusività* della rappresentazione, in correspettivo di una somma di lire Cinquecento, invariabile qualunque sia il numero delle produzioni rappresentate, e pagata non agli autori ma al Giurì che li protegge (Art. 14, 15, 16).

Carina la protezione!... Ma, mio buon amico, dove l'aveva la testa il Congresso, quando votava cotesti articoli di regolamento?... Ma non s'è mai dato un Capocomico, per quanto truculènto ed efferato, che abbia chiesto cinque franchi a un povero autore solamente agli effetti di leggere una commedia — o di farla leggere al suo suggeritore elevato al grado di *Corrispondente onorario* — e che mettendo poi sulla scena la commedia letta, accettata, e magari applaudita dal pubblico, abbia preteso di spogliarlo per un anno de' suoi diritti di proprietà!... Ma quando una commedia, che non sia proprio un capolavoro, è stata sfruttata per dodici mesi, sopra venti teatri, da cinque compagnie ambulanti, senza che l'autore ne abbia ricavato un soldo, che vuoi tu ch'e' si faccia, quel commediografo sventurato, de' suoi diritti di proprietà sbertucciati, sbocconcellati e dissugati?...

Non insisto su questo argomento. Gli autori giovani, volenterosi, e assetati di protezione ci penseranno da sè a levarsi la sete. Quanto alla fame ci penserà il signore Iddio benedetto che provvede all'uccellino sulla frasca!... Ma ho paura che a quelle condizioni il vostro *concorso* si risolva in un palio di scrittori arrembati, bolsi, *coronati* di molti insuccessi, che vi daranno molto da fare e poco da proteggere.

Per tutto il resto eccomi qua ai tuoi comandi, caro il mio Paolo. Se mi vuoi intermediario fra il Giurì residente a Milano e i

concorrenti stabiliti in provincia, spedizioniere di manoscritti, spettatore di *debutti,* promotore e adiuvatore di adesioni alla *Società di mutuo soccorso* fra gli artisti, raccoglitore di firme per le azioni di fondazione del premio... mi metto in tutto e per tutto a tua disposizione, e a disposizione de' tuoi colleghi. Purchè non si tratti di leggere e di giudicare commedie prima della rappresentazione, adoperatemi a vostro talento, fatemi lavorare come e quanto volete. Farò tutto colla miglior volontà, colla più zelante sollecitudine, e colla più ridente speranza di buon successo.

Sarò un corrispondente ordinario... molto ordinario... o anche straordinario se vi piace; ma per *Corrispondente onorario,* a quei patti, non vi posso servire.

Ti voglio bene e ti stringo tutte e due le mani.

Il tuo

YORICK.

Conclusione!

GIURÌ DRAMMATICO NAZIONALE
Residente in MILANO

(CONFIDENZIALE)

Milano, il 16 *Agosto* 1878.

Amico Car.mo Yorick,

Sin dal giugno scorso l'amico Fortis, reduce dal suo pellegrinaggio, mi disse che aveva parlato a lungo con te del Giurì drammatico, e che, se non era riuscito a convertirti ad una fede che, nè in lui nè in me, è, a dire il vero, assai viva, ti aveva però persuaso della opportunità e de' vantaggi che ci potrebbero essere nel compiere interamente e lealmente questo esperimento che siamo chiamati a dirigere, nella speranza che sia meno disastroso di certi altri esperimenti, punto artistici, che stiamo pagando un po' cari.

Mi ha detto inoltre, che, in vista di ciò, e specialmente dacchè sapevi che i corrispondenti del Giurì non sono obbligati a leggere e a giudicare i lavori che loro venissero consegnati per essere trasmessi al Giurì, tu acconsentivi a ritirare la tua dimissione che, del resto, non esiste se non nelle colonne della *Nazione.*

Ora, a nome del Giurì intiero, che ha a grandissimo prezzo l'averti tra' suoi Corrispondenti, io prendo atto di questa tua gentile promessa, e ti dichiaro che ti annoveriamo, senz'altro, tra' nostri membri corrispondenti *accettanti,* con piena facoltà di non leggere neppure i personaggi di nessun lavoro che ti venisse trasmesso, paghi di questo soltanto, che tu ci dia di tanto in tanto il tuo autorevole giudizio di critico e il tuo confidenzialissimo parere di amico su quei lavori che, già accettati dal Giurì, venissero esposti alla prova del fuoco della recita, e su quegli attori e su quelle attrici (e specialmente queste, se saranno belline) che venissero segnalati alla nostra alta e magnanima attenzione.

Con queste attenuanti e con queste confortanti il Giurì confida di poter avere in te uno de' suoi più robusti e validi membri... corrispondenti.

E in tale fiducia ti stringo, in nome di tutti gli amici, la mano.

Tuo aff.mo amico

Paolo Ferrari.

TEATRO MODERNO

III

VERSO IL TRAMONTO

Per vendetta!...

Commedia in 3 atti in prosa [1]

22 Settembre 1879.

Ieri sera, sabato, la nuova commedia di Paolo Ferrari: *Per Vendetta!...* ottenne uno di quei trionfi strepitosi a cui l'illustre commiedografo è avvezzo da lungo tempo, e a cui il teatro italiano è abituato, ohimè, tanto poco. Que' tre atti parvero tre gioielli eleganti squisitamente cesellati, sfavillanti di gemme. Il lavoro è del genere gaio e rimarrà come un modello di vispa commedia italiana, interessante e graziosa, paesana di concetto e di forma.

Paolo Ferrari venne sedici volte alla scena, salutato dalle acclamazioni universali e fragorose.

L'esecuzione, un portento.

29 Settembre 1879.

Io vorrei pagare del mio qualche cosa di bello, purchè si potesse supporre, magari per ventiquattr'ore sole, che la commedia recitata sabato scorso all'Arena Nazionale, invece d'esser il più recente lavoro drammatico di Paolo Ferrari, fosse l'opera di quel tal Signor Coso o di quella certa Signora Cosa, dei quali è sempre lecito dire impunemente un

(1) Firenze - Arena Nazionale - Compagnia Drammatica condotta e diretta dal Cav. Luigi Bellotti-Bon.

gran bene, perchè non c'è mai pericolo con loro di passare per laudatori consuetudinarii d'un chiaro ingegno universalmente riconosciuto.

In cotesto caso, finita la rappresentazione in mezzo al fragore degli applausi e alle grida festanti delle chiamate al proscenio, gli spettatori ed i critici sarebbero tornati a casa ognuno per conto suo, e non avrebbero esitato un momento a confermare da cittadini spiccioli, nei colloqui e negli scritti della dimane, quella favorevole sentenza che poco prima avevano collettivamente pronunziata in qualità di pubblico.

Perchè non bisogna mai dimenticare che in nessun caso le idee e i giudizii della moltitudine adunata sono i giudizii e le idee dei singoli individui componenti in una data circostanza, la moltitudine stessa. Finchè la gente sta lì pigiata in platea, tutta intenta allo spettacolo della scena, perde senza neanco avvedersene il sentimento della propria individualità, subisce l'influenza della folla che le sta dattorno, cede al fascino dell'arte che suscita uguali sensazioni in tanti cervelli diversi, e si abbandona senza scrupolo al piacere che prova.

Poi, quando quella specie di febbre contagiosa si calma nella solitudine e nel silenzio, lo spettatore finisce d'essere una frazione di un gran tutto, rientra in sè, ripiglia possesso della sua personalità, e non è dispiacente niente affatto di attribuire a sè solo quasi tutto il merito del lieto successo dell'opera e del trionfo dell'autore. A tutti vien fatto di credersi un tantino superiori al livello comune; e non è senza voluttà il pensare che siamo stati soli o quasi soli a scoprire le arcane bellezze d'un'opera d'arte, le felici attitudini e i pregi dello scrittore, che non abbiamo ceduto a nessuna influenza, ma che forse ne abbiamo esercitata una, e non piccola, sopra un numero determinato di persone meno colte e meno bene educate di noi.

In questo fumo sottile di superbia retrospettiva sta — secondo me — tutto il segreto delle indulgenze, sovente incomprensibili, della pubblica opinione e della critica. Piace a molti la parte del Mecenate, con risparmio di spese... e il trionfo della signora Cosa o del signor Coso — dato che la commedia della settimana decorsa si potesse supporre farina del loro sacco — ridonderebbe alla fin dei conti in onore degli acutissimi ingegni onde si compone il pubblico fiorentino.

Ma nel caso attuale siffatta supposizione non può cadere in mente ad alcuno. Basta ricordarsi la grazia e l'urbanità di quel dialogo, l'artistica furberia di quella sceneggiatura, l'originalità e la vivacità del disegno e del colorito di quei caratteri comici senza caricatura e spiritosi senza affettazione, per indovinare — anche facendo a meno delle indiscrezioni del *manifesto* — che la commedia esce dal cervello di Paolo Ferrari.

E allora gli spettatori più orgogliosetti e più vani, dopo avere applaudito in platea fino a farsi diventare le palme rosse come ciliegie, tornano a casa e ci riflettono un po' sopra, ripigliano la toga del giudice e la giornea del critico, ripensano al favore che gode presso la moltitudine il chiaro nome dell'autore, e cominciano a rimproverarsi d'aver ceduto all'impulso della maggioranza, d'essersi lasciati trascinare dall'opinione romorosa dei più. E cercano un riflesso d'originalità serotina nel riformare la loro stessa sentenza; nel negare la verità, la spontaneità, l'importanza e il valore del fatto compiuto, nel mettersi in aperta contradizione col giudizio della folla.

E c'è anche un altro malanno più grosso... L'annunzio d'una nuova commedia di Paolo Ferrari chiama al teatro un numero non indifferente di rispettabilissime persone, istruite in un visibilio di scienze, le quali non hanno niente che vedere colla drammatica, profes-

sori d'una cosa purchessia, meccanici, ebanisti, ingeneri, agrimensori, gente che capita in platea a rarissimi intervalli, che porta alla rappresentazione un'ideale preconcetto secondo l'indole de' propri studii, che non è mai entrata e non entrerà mai nel movimento teatrale, che tutta insieme costituisce un pubblico tal e quale come tutti gli altri, ma sciolta poi nei suoi singoli elementi fornisce una schiera di critici incontentabili, bizzosi e sgangherati.

Finchè la commedia dura, quegli ottimi signori si divertono come semplici mortali, ridono, piangono, battono le mani alla disperata e fanno coro con gli entusiasmi della maggioranza... ma quando cala il sipario riprendono la loro dignità, rientrano gravemente nel professorato, nella meccanica, nell'ebanisteria, nell'agrimensura, e si rammentono d'essere obbligati in coscienza al non interrotto esercizio della missione o dell'apostolato che ricevettero dall'Onnipotenza divina. Ciascuno di loro si atteggia ad oracolo, e censura la commedia applaudita dal punto di vista della professione che esercita o del mestiere che fa.

Così avvenne che la novissima produzione di Paolo Ferrari, accolta alla prima e alla seconda rappresentazione con uno scoppio continuo di acclamazioni unanimi e strepitose, pigliasse posto la dimane — secondo il solito — fra le commedie che hanno ottenuto a mala pena un successo di stima. Eppure la sera del venti settembre corrente la platea dell'Arena Nazionale era piena stipata; eppure era facile accorgersi che quel pubblico folto si componeva del fiore della nostra cittadinanza; eppure anco un sordo avrebbe sentito per sedici volte lo scoppio degli applausi e delle grida che richiamava Paolo Ferrari al proscenio!...

Poffar' il mondo!... O come li volete fatti i trionfi teatrali!... Quand'è che sarà lecito, secondo voi, di affermare che una produzione

ha incontrato l'approvazione del pubblico?... Non vi basta il suffragio universale?... Volete la votazione a scrutinio di lista?...

Del resto Paolo Ferrari non pretendeva grandi cose dal pubblico a cui presentava per la prima volta la sua vispa commediola in tre atti. Gli bastava soltanto rammentare ai benevoli suoi che alla sua età, dopo aver messo in giuoco tante volte nelle finzioni drammatiche le più ardenti passioni, dopo avere agitato le quistioni più pericolose, dopo aver tratto in discussione i più difficili problemi, non avea ancora perduto nè la divina facoltà di ridere e di far ridere, nè la giovanile baldanza dell'umorismo castigato e cortese, nè la freschezza dell'invenzione, nè la festività della forma, nè l'artistica monelleria dell'intreccio, nè l'eleganza del dialogo spiritoso, nè la leggerezza di mano necessaria a schizzar giù con quattro tratti di penna certe figurine deliziosamente esilaranti.

Ah!... mio Dio... Così spesso gli avevano rimproverato la sua filosofica serietà, a quel drammaturgo senza rivali, che in un momento di gaia inspirazione tolse in mano la penna e scrisse una commedia brillante... *per vendetta!...*

La vendetta è il piacere degli Dei... e la voluttà suprema delle donne. Provatevi a aprire la più leggiera ferita, a segnare la più impercettibile graffiatura nell'amor proprio d'una femmina, e quella non avrà pace finchè non potrà prendersi la sua rivincita torturandovi senza misericordia a colpi di spillo.

Tale almeno è il costume della *Contessa Giuliana,* vedovella sempre giovane, avvenente assai e civèttina quanto basta per prendersi giuoco d'una folta schiera di adoratori e di pretendenti, ai quali distribuisce con furbesca imparzialità copia di sorrisi, di parolette, di lusinghe, di accorti incoraggiamenti, e di occhiatine procaci.

La signora Contessa ha una maniera di pensare molto comune oggidì fra le donne d'una certa classe sociale. Crede, o fa le viste di credere, che la virtù, l'onore o quella che siamo tutti d'accordo di chiamare la castità, consista nell'omissione d'una sola pratica decisiva, oltre la quale non è più concesso a una donna di rimanere padrona di sè. L'onestà, per lei, è una linea secondo la definizione matematica... una lunghezza, senza larghezza nè profondità. Di qua dalla linea ci stanno le donne per bene, dall'altra parte... c'è la folla che si pigia. Ma quando una signora non oltrepassa la linea, tutto le deve esser permesso, a condizione che sia libera, bella, sipritosa, e abbastanza ricca da levarsi tutti i capricci che le brulicano pel cervello. Una volta l'anno si ritira in campagna, non per nascondersi, ma per riposarsi e prender nuova lena alle civetterie dell'anno venturo. La segue il più tenace, il più ostinato, se non il più gradito de' suoi adoratori, certo *Malardi,* che ha passato la quarantina, ma che è un uomo sempre verde, al quale la di lei qualità di vedova infonde coraggio per continuare a farle la corte, a dispetto della disparità degli anni. Una vedova, si sa, ha perso, fino a un certo punto, il diritto di mostrarsi troppo schifiltosa sulla fede di battesimo.

Ma in campagna colla *Contessa Giuliana* c'è venuta altresì la *signorina Adele,* ragazza di ventiquattro anni; vale a dire fanciulla in ritardo, stanca e malcontenta della sua posizione, divorata dai desiderii e ansiosa di sacrificare la sua libertà alla smania di vivere un po' più liberamente. Per dirla tutta: la *signorina Adele* muore di voglia di pigliar marito, e non sa capacitarsi come mai questa fortuna non le sia ancora toccata con un visetto grazioso qual'è il suo, e con una dote di tre milioni!...

Ecco, parliamoci chiaro... data una conta-

tina a que' tre milioni, e accertata sul serio la somma ,la qualità di nubile nella *signorina Adele* fa un po' specie anco a me!... Vero è che Paolo Ferrari ha avuto la furberia di dare a quella ragazza una fisonomia così precace, un fare così disinvolto, un carattere così... sulfureo, da mettere in pensiero qualunque giovinotto desideroso di prendere una moglie tutta per sè. Ma tant'è tre milioni fanno tutti insieme una striscia di carta capace di nascondere delle magagne anco più grosse. Se si riducesse quel patrimonio a trecentomila lire, con questi bei lumi di luna, la commedia non ci perderebbe nulla, e le meraviglie e gli stupori della *signorina Adele* sarebbero sempre abbastanza ragionevoli e giustificati.

Se *Adele* non fosse ragazza, imiterebbe volentieri la scaltra civetteria di *Giuliana*... soltanto vorrebbe servirsene allo scopo contrario. Quella adesca gli adoratori per pigliarsene spasso e restare nella beatitudine della vedovanza; quella tenderebbe le sue reti per acchiappare un marito, e vivere nella dolce felicità coniugale. E il marito ci sarebbe, lì preparato; ci sarebbe l'uomo fatto apposta per quella verginella impazientita: il *marchese Friulani,* giovane e bello, elegante e spiritoso, sebbene la sua gioventù cominci ad avvizzire e il suo spirito giri all'aceto.

Come tutti i giovanotti un po' fatti, che si gloriano di aver conosciuto il mondo e di saperlo a mente, il *marchese Friulani* ostenta uno scetticismo sprezzante, velato appena sotto le forme galanti del gentiluomo. Fa la sua corte alla *signorina Adele,* ma senza metterci gran calore, e così in pelle in pelle. È piuttosto lei che piglia fuoco, che avvampa, che brucia... e che lascia vedere le fiamme... sempre per quella maledizione dei ventiquattro anni suonati!...

Il *Malardi* invece sospira come un mantice, e non avendo probabilmente bisogno di guada-

gnarsi il pane neanco lui, fa il poeta a tempo avanzato, e il poeta verista, e fa stampare — di sicuro a sue spese — dei volumetti elzeviriani, pieni di linee lunghe e corte, che paiono versi a guardarle a una certa distanza, e che passano per poesia soltanto perchè dicono delle sudicerie un po' più sudiciamente di quel che sarebbe permesso di dire in prosa!... *Giuliana* ci ride, e mena a spasso il poeta, il che talvolta le permette di lasciar soli, decentemente, gli altri due sedicenti innamorati: *Adele* e il *marchese Friulani.*

Tutto andrebbe per il meglio e la faccenda del matrimonio camminerebbe co' suoi piedi — generalmente parlando, certi matrimonii si fanno proprio co' piedi — se quel benedetto elzeviro del *Malardi* non evaporasse un narcotico così sottile da fare addormentare *Giuliana* in giardino per l'appunto sotto il padiglione delle rosine rampicanti e delle clematiti. Mentr'ella dorme, capitano lì pel viale il *Malardi* e il *Friulani,* che impegnano fra loro, a rispettosa distanza dal *berceau,* una di quelle interminabili discussioni sull'amore, dalle quali si sdrucciola facilmente nella maldicenza. Le voci alte destano la bella dormente; e siccome la curiosità è femmina, *Giuliana* esce dal padiglione per la porticina di dietro, traversa il viale, si avvicina in punta di piedi, si nasconde dietro un gruppo d'oleandri fioriti, e sente... Ah! signore Iddio!... sente il *Friulani* che dice *plagas* del fatto suo, che la qualifica per una *civetta onesta*, per una donna senza cuore, più pericolosa assai delle civette comuni che qualche volta almeno rimangono prese sul serio; e sente il *Malardi* che tien bordone a quella lingua d'inferno; e acquista la certezza che *Adele,* nell'intimità di certi colloqui, ha espresso su per giù la medesima opinione sul suo conto.

Ascolta e avvampa di sdegno; e concepisce lì su due piedi il proposito e il disegno della

vendetta. Imbrogliare meglio che può i fili dell'intrighetto galante fra la sua *tenera amica* e il suo linguacciuto vagheggino; adescare il *Friulani,* cuocerlo a fuoco lento, mandare a monte il matrimonio; lasciare *Adele* a tu per tu coi suoi ventiquattro anni e co' suoi centomila desiderii; piantare a suo tempo il *Friulani* quando sia rosolato da tutte le parti, e servirsi del suo poeta inasinito come di strumento a raggiungere cotesto fine.

Detto e fatto... la vendetta incomincia: e quando cala il sipario sull'ultima scena del primo atto, gli affari del *Friulani* e di *Adele* sono già abbastanza scompigliati perch'ella si accorga che gatta ci cova. Dal canto suo il povero *Malardi,* tutto stordito dall'improvviso cambiamento della vedovella, vede ingiallire le sue più care speranze... e i due minacciati, com'è naturale, s'incontrano, si fanno qualche piccola confidenza, si consolano nelle loro miserie, e si promettono aiuto reciproco per vincere la doppia concorrenza. Ma fino a qui nessuno in fondo ha cambiato idea; solamente c'è entrata di mezzo una questione d'amor proprio che per *Giuliana* ha tutto l'interesse di una vendetta, pel *Friulani,* ha le gradite emozioni d'un giuoco, pel *Malardi* le ansie d'una tormentosa gelosia e per *Adele* l'importanza d'un duello.

Bisogna assistere alla rappresentazione della commedia per rendersi conto dell'arte finissima, dei tocchi delicati, delle sfumature leggiere ma sapienti con cui Paolo Ferrari è riuscito a dare una fisonomia spiccata e originale al carattere de' suoi personaggi, a delineare nettamente la situazione, a fare intravedere tanto quanto basti e non più la condotta probabile dell'intreccio, a segnare col tono giusto e colla nota esatta quei sentimenti mezzani in forza dei quali si muove lentamente ma sicuramente l'azione: quegli amori tepidi, quelle ire tranquille, quelle gelosie poco più che solleti-

cose, quegli appetiti moderati che non pigliano mai neanco le apparenze della passione, quello scetticismo superficiale che si sfoga in parole e in motteggi, quella debolezza di mente che non cade nell'imbecillità, ma rasenta la dabbenaggine. Difficoltà immensa, cotesta, e tanto meno facilmente superabile quanto più deve servire a preparare *ipso facto* e a spiegare e giustificare più tardi un cambiamento di fronte nella posizione e un rivolgimento d'idee nella mente dei personaggi.

Perchè si capisce subito come a lungo andare le peripezie del giuoco arrivino a compromettere i giuocatori. Una finzione di cotesto genere non dura un pezzo senza scoprire talvolta e per caso la verità. *Giuliana* penetra a poco per volta nell'animo del *Marchese,* e sotto la buccia del dubbio scorge la passione d'un uomo onesto e leale; il *Friulani* scruta abilmente il cuore della vedovella e indovina l'accento dell'affetto vero attraverso gli scoppietti di riso della civetteria; *Adele* e il *Malardi,* ravvicinati dall'interesse della difesa si accorgono di convenirsi perfettamente: questa leggiera e quello poco prudente; lei furbacchiotta e ardita, lui un tantino timido e grullo; la ragazza corsa di già un po' troppo avanti il poeta rimasto ormai un po' troppo addietro... tutti e due presi a zimbello, ingannati, giuocati, scorbacchiati, e lasciati nelle peste.

Tutto il secondo atto è un gioiello di finissima cesellatura. Quell'intrigo arruffato si annoda e si scioglie senz'ombra di esitazione; quelle scenette a due personaggi che si corron dietro senza raggiungersi mai, sono un miracolo di fattura e di abilità; e si lasciano molto addietro quel celebre *Positivo* dell'*Estibanez* che a qualche erudito piacque citare così, perchè non si chiama il *Positivo* e perchè non è dell'*Estibanez.* Da che frequento il teatro, — e, ohimè, sono fra poco vent'anni — non ho sentito mai, o quasi mai, uno scoppio di accla-

mazioni così unanime, così spontaneo, così lungo, così fragoroso come quello che interruppe tre o quattro volte nel corso del secondo atto, il dialogo elegantissimo e spiritoso dei personaggi di Paolo Ferrari. Vorrei che qualchedun altro si provasse a tessere a quel modo certe tele di ragno, senza rompere un filo, senza torcere una linea, senza guastare la simmetria. Vorrei che qualchedun altro si arrischiasse a correre su quel taglio di rasoio senza sbocconcellare la lama e senza affettarsi le piante de' piedi.

Bisogna andare al teatro una volta ogni urlo di lupo; bisogna non aver saputo mai quanti vani, ed inutili, e risibili tentativi si fanno per raggiungere la disinvoltura e la scioltezza del babbo Goldoni, e di Gherardi Del Testa, e di Paolo Ferrari; bisogna ignorare le difficoltà dell'arte e i rischi della scena, per non vedere in quel secondo atto uno de' più felici esemplari della commedia moderna, della commedia italiana.

L'atto terzo è il più debole di tutti. Naturalmente è l'atto delle spiegazioni e delle conclusioni. *Giuliana* sposerà il *Marchese; Adele* stabilirà le sue nozze col *Malardi;* ma i due primi si uniranno un po' alla spiccia e i due secondi giuocheranno forse una partita molto pericolosa. Fra il *Friulani* e la vedova manca la spinta, l'impulso, lo sviluppo della passione; tra la ragazza e il poeta della spinta ce n'è magari un po' troppa, soprattutto da parte della ragazza. È un atto frettoloso... ci si vede che quei quattro personaggi hanno una gran furia d'andarsene via e di smettere il chiasso. Basterebbe però la scena delle rivelazioni dietro il cespuglio degli oleandri, e il dialogo fra il *Malardi* ed *Adele* sul computo delle età, per fare indovinare la firma di Paolo Ferrari anche a chi non l'avesse vista sul cartellone.

Per Vendetta è una commedia che rimarrà al repertorio... se le bizze che suscita nei sacer-

doti della poesia sconciamente ignuda non salteranno fuori a metterne a repentaglio il successo. A Firenze i poeti sul modello del *Malardi* sono pochi e hanno poco fiato. Tutt'al più si possono sbizzarrire con qualche *zitto* dispettoso la prima sera, che va perduto nel fragore degli applausi, e che ferisce l'orecchio soltanto a chi si trova accosto alla combriccola. Più tardi, alla terza replica, quando gli abbonati della platea cominciano a saper la commedia a mente e ci badano un po' meno; quando gli attori stanchi reciteranno alla sbadata e alla carlona, possono profittare della disattenzione generale per permettersi uno sfogo... ma non la dànno ad intendere altro che agli spedati, a quelli che arrivano *toujours trop tard,* come i carabinieri dell'Offenbach.

Io per me, ho veduto volentieri Paolo Ferrari volgere un'altra volta l'ingegno alla commedia graziosa, burlevole e onestamente chiaccherina, che diletta e non affatica, che rallegra e non turba, che fa pensare e non fa fremere, che piglia il mondo come viene e non si arroga il diritto di restaurare la fabbrica dell'universo. Già è un mestiere troppo difficile quello di raddrizzare le gambe ai cani e di rifare gli occhi alle talpe. Al teatro io non vorrei domandare altro che di farci vedere i cani colle gambe torte e le talpe cogli occhi chiusi. La lezione è tutta lì, e non riesce meno profittevole perchè è più divertente.

La sera della prima rappresentazione gli artisti della Compagnia Bellotti-Bon recitarono dai quei grandi attori che sono. Il capocomico ci rifece un *Malardi* da conservare sotto una campana di vetro; la signorina Marchi entrò così perfettamente nella pelle della *contessa Giuliana* che la le calzava addosso come un guanto; Luigi Biagi ci rappresentò un *Friulani* tanto nervoso, tanto impressionabile, tanto dispettosamente tenero e bizzosamente

galante da spiegare a meraviglia il carattere dello scettico innamorato; e la signora Giagnoni fu un tal prodigio d'ingenuità sfacciatella, di gelosia pettegola, di concupiscenza temperata dall'educazione, e disse la sua parte con un abbandono, con una naturalezza, con una verità squisitamente governata dall'arte, che il pubblico prese le mosse da lei per prorompere nei primi entusiasmi.

13 Luglio 1881,

Per vendetta, di Paolo Ferrari, è sempre un fiorellino fresco e odorato, che, quando non avesse altro di buono, ha almeno il potere di richiamarci il sorriso sul labbro e la barzelletta sulla lingua, framezzo alle disperazioni e ai *torci-budella* del dramma contemporaneo. Il pubblico si riposa e ride; gli attori se la pigliano con pace e passano una serata allegra. L'arte ci si gingilla — eterna bambina com'è — e si prepara a correre innanzi con lena più gagliarda.

Un giovane Ufficiale
ossia
Il comico ed il drammatico nella vita

Commedia in un prologo e tre atti, in prosa (1)

9 Maggio 1881.

Negli esemplari a stampa, quel *Giovane ufficiale* è preceduto da sette pagine di *Cenni storici* che servono, diremo così, d'introduzione al *Prologo;* il quale, naturalmente, serve a sua volta d'introduzione alla commedia.

Ora, io confesso la verità, quando un'opera destinata alla scena ha bisogno di tante introduzioni, è segno che non ha abbastanza vigore per introdursi da sè; e io la piglio subito in

(1) Firenze - Arena Nazionale - Compagnia Drammatica Sociale diretta dal Signor Vincenzo Udina.

cattiva stima, e incomincio a fidarmene poco. Avrò torto... ma il mio buon amico Paolo Ferrari mi vorrà perdonare cotesto moto istintivo dell'animo quando glie ne avrò confidato in un orecchio le ragioni, alcune delle quali attengono alla teoria, altre alla pratica teatrale.

Le prime si riassumono in quattro parole. L'opera drammatica è fatta per esser recitata tale qual'è sopra le tavole del palcoscenico, dinanzi ad un pubblico che ha diritto di divertirsi senza perder tempo a leggere le prefazioni, e che ha magari il diritto di non saper leggere, se non si vergogna di vivere con quel peccato mortale addosso.

Anzi, andando a scavizzolare la ragion prima e la conseguenza ultima di cotesta forma speciale di manifestazione del pensiero umano, si troverebbe che la commedia ed il dramma sono stati creati e messi al mondo precisamente per procurare certi piaceri elevati, per far sentire certe nobili emozioni, per insegnare certe sublimi verità a quegli sciagurati che non sanno leggere, e che non potrebbero altrimenti godere di siffatti benefizi.

Una buona commedia dice tutto, spiega tutto, mette tutto in chiaro da sè; e quando il sipario cala sull'ultima scena dell'ultimo atto, il pubblico ha capito perfettamente non solo come va a finire quel tale episodio della vita sociale che si è svolto in quelle date forme dinanzi a' suoi occhi; ma ancora quali furono gl'intendimenti dell'autore nel portare cotesto episodio alla scena, e il perchè a cotesto episodio fu dato quel certo titolo e non un titolo diverso purchessia.

Le ragioni pratiche sono d'indole assai più delicata; ma io me ne sbrigo compendiandole tutte in quest'unica frase: i prologhi, come usano da un pezzo, in qua, mi hanno avvezzato male.

Quel signore vestito di nero, che mi si presenta a sipario calato per darmi un'anticipa-

zione, una caparra, un acconto sulle emozioni drammatiche future, dice, a senso mio, delle cose che si poteva benissimo risparmiare, con questa circostanza aggravante che me le dice in versi martelliani!...

Non foss'altro, per questo, il signor Prologo, che è sempre il primo personaggio della lista, mi fa l'efetto d'un personaggio superlativamente antipatico. E prima di tutto mi toglie all'argomento dell'azione drammatica quella verginità che è un elemento indispensabile all'emozione. E poi mi mena il can per l'aia durante una buona diecina di minuti, aggirandolo — il suddetto cane che sono io — in un andirivieni di sottigliezze metafisiche, o di considerazioni filosofiche, o di amplificazioni rettorche, squarci di poesia, complimenti, sonatine, riverenze alle signore... tutta roba che c'entra come il cavolo a merenda.

Un bravo Prologo, imbeccato bene, non può avere, e non ha altro che uno scopo non confessabile e non confessato: quello di farmi il solletico col suono delle rime, colla simpatia personale che mi rende benevolo verso l'Autore e verso l'Attore, tanto che mi venga fatto di applaudire quando il Prologo rientra dietro al sipario. Così si rompe il ghiaccio, si piglia l'abitudine di batter le mani, e lo scrittore può fare assegnamento sopra un elemento di successo affatto estrinseco, assolutamente estraneo all'azione; qualchecosa di elettrico, di nervoso, di convulsionario.

Qui non c'è via di mezzo... il prologo è un soffietto o un paracadute; almeno come lo veggo adoperato al giorno d'oggi. Tanto è vero che parla sempre in versi martelliani... Nessuno s'è mai sognato di far chiacchierare un prologo in prosa... e se qualcuno ci si provasse... chi sa... otterrebbe forse l'effetto contrario!...

Paolo Ferrari si è proposto, col suo prologo in versi, uno scopo veramente curioso: quello

di spiegare al pubblico il significato vero e preciso del doppio titolo posto in fronte alla sua recente creazione drammatica. Sicchè, se ci ripensate bene, il titolo della commedia consta oggimai di tre pezzi: un titolo propriamente detto, un sotto titolo e un prologo in ottantasei versi di quattordici sillabe. È troppa roba, in coscienza dell'anima!... Se quelle tre parolette: *Un giovane ufficiale,* messe lì pari pari sul cartellone, generavano a torto o a ragione qualche dubbio nell'animo del rispettabile pubblico italiano, c'era un modo molto più spicciativo di toglier via ogni e qualunque ambiguità. Si mutava il titolo... e tutto allora andava co' suoi piedi.

Ma cosa fatta capo ha. Dal momento che l'Autore ha creduto indispensabili tante spiegazioni, bisogna bene ch'esse servano a qualchecosa; magari solamente a discutere de' suoi intendimenti e de' suoi fini nel comporre una commedia che può e deve piacere o non piacere indipendentemente dai suoi fini e dai suoi intendimenti. Discussione oziosa... perchè insomma un brav'uomo potrebbe benissimo fare una scellerata commedia col fine santissimo di salvare dagli effetti del terremoto le trentamila vittime di Casamicciola, e questo non impedirebbe punto che la commedia riuscisse cattiva e che fosse giustamente, Dio ci liberi tutti, fischiata. Ma discutiamo pure... a ogni modo non si leva uno spicchio di croce a nessuno.

Con quei tre atti di commedia — dice il signor Prologo. —

L'Autor volle dipingere di certi eventi il lato
Comico, ed il drammatico...

Bè!... cotesta, o io m'inganno, è la ragione intrinseca di tutte le commedie, passate, presenti e future. Se la letteratura teatrale non fosse preordinata a quell'effetto, ella sarebbe la cosa più insulsa e più sconclusionata di questo mondo, e il teatro non sarebbe buono a

nulla... ma proprio a nulla addirittura. Quella spiegazione dunque non ispiega niente affatto, e se ne poteva benissimo fare a meno. Diavolo!... che altro si poteva proporre il mio buon Paolo Ferrari scrivendo una commedia in tre atti?... La quadratura del circolo?... Il miglior tracciato della ferrovia Faenza-Firenze?... Padrone, padronissimo, senza dubbio; ma anche a codesti fini avrebbe dovuto pervenire *dipingendo il lato comico e il drammatico di certi eventi della vita;* altrimenti non avrebbe fatto una commedia, sibbene una dissertazione o un teorema matematico.

Un'altra osservazione, piccina ma seria. Dato e non concesso che di quella spiegazione ci fosse proprio necessità, ne nasce la conseguenza che il titolo, malgrado quel

*Chilometro d'*ossia *che in verità*
Guai se non lo si legge a gran velocità,

è sempre un titolo corto, imperfetto ed ambiguo. *Il comico e il drammatico della vita* è una frase troppo generale, che abbraccia tutta intera la vita umana, che accenna a tutto quanto c'è di drammatico e di comico nella nostra precaria e travagliata esistenza, e sconfina magari nel mondo di là.

A voler parlare con proprietà di linguaggio bisognava dunque allungare il titolo fino a due chilometri; e dire:

Un giovane Ufficiale
ossia
Il LATO *comico ed il drammatico*
di CERTI EVENTI *della vita.*

Solamente, quel sotto-titolo interminabile converrebbe ugualmente bene a tutte le commedie di Paolo Ferrari, al *Ridicolo*, al *Duello*, alle *Due Dame*, a *Cause ed effetti*, al *Suicidio*, alla *Medicina d'una ragazza ammalata*.

E basta del *Prologo*.

Vengo adesso ai *Cenni storici* che fanno nel

libretto l'ufficio della *Prefazione*. Ridotte a oro, quelle sette pagine di stampa sono destinate a spiegare umoristicamente le cause curiose, bizzarre, — diciamo subito la parola esatta — assolutamente imbecilli, per le quali qua o colà, il pubblico di questo o di quel teatro, o ingannato, o mal disposto, o mosso da sentimenti affatto estranei alle ragioni artistiche, fece alla commedia di Paolo Ferrari un'accoglienza più o meno benevola, più o meno festosa. Si legge in quel racconto che il pubblico sbagliò parecchie volte nel suo giudizio, e sbagliò proprio a casaccio, per concetto erroneo o per bugiarde informazioni, per ispirito di opposizione letteraria, o politica, o umanitaria, insomma per effetto di sentimenti che non hanno nulla che vedere coll'arte drammatica.

La cosa è possibile, anzi accade pur troppo tutti i giorni. Ma, secondo il mio modo di pensare, l'Autore, in certi casi, farebbe meglio a stare zitto. Non tocca a lui a dimostrare che la sua commedia *doveva essere* entusiasticamente applaudita, e nemmeno che poteva essere male accolta per ragioni diverse da quelle che ne determinarono qualche parziale insuccesso. Ci si è provato qualche volta Alessandro Dumas il giovane (il vecchio era troppo furbo per commettere cotesto errore); e ha dato un pessimo esempio agli altri senza guadagnarci nulla per sè.

L'autore prenda in santa pace le grullerie e le ingiustizie del pubblico padrone, si rassegni, si calmi, faccia il suo bravo inchino... e tiri innanzi per la sua strada. Non dubiti: se la commedia è buona per davvero, troverà chi la difenda, chi l'applaudisca, chi la faccia trionfare. Le bizze, le coalizioni, le prevenzioni, i dispetti son cose contingenti, locali, passeggiere. Oggi ribollono e domani sbolliscono; quà fanno chiasso e colà rimangono senza fiato. Il tempo farà giustizia, e il giudizio dell'univer-

sale raddrizzerà i torti di parziali giudicatí erronei o viziosi.

E poi non bisogna rimproverare ad altri la pece di cui siamo tinti noi stessi; non c'è sugo a condannare i secondo fini altrui quando si confessa d'avere avuto anche da parte nostra un secondo fine.

Ecco, per esempio, una delle storture più bizzarre riscontrate da Paolo Ferrari nel contegno de' suoi riveriti uditori, si riferisce a quello squarcio di prosa dell'atto primo, in cui l'*ufficiale* declama *sopra la poesia della vita militare e sopra le virtù del soldato.*

Avvenne, a proposito di cotesta declamazione, che in alcun luogo il pubblico *capì l'intendimento dell'autore,* che era quello di *provocare pubbliche dimostrazioni a favore del nostro impareggiabile esercito,* e in alcun altro luogo il pubblico non capì nulla, o non volle lasciarsi provocare alle dimostrazioni. Nel primo caso lo squarcio fu *coperto di entusiastici battimani;* nel secondo fu applaudito *senza fretta, adagio* e *pacificamente*... E ci fu anco un terzo caso... e fu quando certo pubblico, dalle espressioni di quello squarcio, *credè di scorgere* nell'autore *un fautore dei vecchi sistemi carcerarii, un superstizioso avversario delle moderne teorie criminali intorno all'accertamento dei delitti e al castigo dei delinquenti,* mentre invece Paolo Ferrari *fu avvocato prima che poeta,* e *accetta le pazienti e dotte ricerche dei moderni psicologi criminalisti,* e *loda le sollecitudini degli umanitari pel trattamento carcerario dell'uomo malgagio;* ma *preferirebbe provvedere*... Oh Dio!... fermiamoci un momento.

Per carità, guardiamo bene dove si mettono i piedi!... Io, per conto mio, come uomo, come cittadino, come discepolo di scienze morali, mi vanto di pensare in tutto e per tutto come il *Giovine ufficiale* di Paolo Ferrari, o come Paolo Ferrari in persona, che vale lo stesso.

Ma tutte queste bellissime e santissime idee non sono la commedia, non riguardano se non molto indirettamente l'arte drammatica, e sono affatto indifferenti alla compagine artistica d'un *primo atto*.

Sed nunc non erat hic locus; et fortasse cupressum
Scis simulare; quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, aere dato qui pingitur?...

Il pubblico ha torto — badate bene, torto marcio — di non pensare, qualche volta, come noi; ma l'autore drammatico che intende con uno squarcio della sua commedia *a provocare pubbliche dimostrazioni a favore del nostro impareggiabile esercito* (mio Dio, e perchè non a benefizio della nostra insuperabile Marina?...), ha il torto gravissimo di suscitare nella massa degli spettatori delle passioni niente affatto drammatiche, delle discussioni *letterarie, o politiche, o umanitarie* che disturbano il regolare andamento dell'azione, agghiacciano l'interesse, divertono l'attenzione dalla commedia, e la spingono ad altri argomenti troppo vasti, troppo lontani, troppo intricati. Quando si evoca il diavolo non bisogna lamentarsi se il maligno comparisce con tanto di corna e di coda. È un'imprudenza... ci si batte il petto, si dice *mea culpa,* e si mette giudizio per un'altra volta.

Questa è una tirata lunga dimolto per un titolo di produzione drammatica; ma ho creduto necessario di spifferare tutto quanto avevo in corpo, per concludere con una dichiarazione che discende logicamente da siffatte premesse.

Ecco: secondo me Paolo Ferrari poteva perfettamente risparmiarsi il lusso, la fatica, ed il rischio di tanto lambiccati ragionamenti, e poteva metter da parte il sotto-titolo, il prologo e la prefazione, se si fosse persuaso, come me ne sono persuaso io, che la sua commedia è una bella e buona commedia che c'è dentro

tutto quel che bisogna per assicurarle un ottimo successo, e che — sempre secondo il mio modesto parere — chi ne dice o ne pensa male, pensa e dice un grandissimo scerpellone!...

Paolo Ferrari è stato troppo modesto, e ha avuto paura di sè per la disapprovazione tacita o chiassosa di quattro monelli che portano in teatro le bizze della vita politica, e per il profitto che da codeste bizze hanno saputo cavare quattro rifischioni, ai quali dà ombra il suo ingegno e i suoi continui trionfi dànno noia.

Che cosa si rimprovera a que' tre atti così vispi, e carini, e vivaci del suo *Giovine ufficiale?...* Non è quella una commedia presa sul vivo e sul vero, piena di movimento e di passione, concepita senza sforzo, condotta senza mezzucci, intrecciata senza arruffio, rapida, interessante, onesta, garbata, allegra e melanconica in giusta misura?... Forse i casi della favola, le vicende dell'intreccio escono dai limiti del possibile, del verosimile, del vero?... Quei caratteri non sono umani; quelle passioni non sono del nostro tempo e nel nostro mondo?... Si può egli immaginare nulla di più semplice, di più umano; un'azione più spiccia, un interesse più vivo, un dialogo più grazioso e più sonante?... Qui non c'è la costruzione laboriosa d'un antefatto architettato su mille trabiccoli; qui non si trova un viluppo inestricabile di episodii necessarii alla retta intelligenza dell'azione, dietro ai quali si affatichi penosamente il cervello degli spettatori.

Le pericolose gelosie di *Albertina;* le imprudenze più pericolose ancora di *Gilberto;* le complicità abituali ma funeste di *Filippo;* i serotini ardori e le dabbenaggini grottesche del *Conte San Marcello,* gli espedienti di *Clelia;* quel camminare che tutti fanno, spensieratamente, sui carboni accesi sottoposti all'insidiosa cenere; quel ridere colle lagrime in pelle in pelle; quel pigliare sul serio le cose burle-

voli e da burla le cose serie; quello sdrucciolare insensibilmente e quasi cantando nel precipizio; quella è la vita, sissignori, la vita di tutti i giorni, comica e drammatica ad un tempo, stupendamente dipinta e colorita con una bravura meravigliosa.

Ah... sicuro, *Enrico Romaldi,* il *giovine ufficiale,* è un tipo raro, un soldato del De-Amicis, che porta un po' l'uniforme eterea e vaporosa del corpo degli Angeli custodi, bianca e color di rosa, con certi galloncini in oro chicco...

Ma, domando io, che non ci sono più galantuomini e bravi ragazzi a questo mondo?... Che è proprio finita la razza delle persone ammodo?... Si son fatte, forse, più rare; ma non sono sparite affatto, la Dio mercè; e nella natura umana c'entra sempre l'elemento buono, generoso, elevato, che diventa più gagliardo nell'adempimento di certi doveri e si affina nella pratica di certe virtù modeste e operose.

Sono eccezioni, ne convengo; ma da quando in qua al drammaturgo è proibito presentare sulla scena certe eccezioni per provare la regola, e per esporle come esempio imitabile alla turba de' viziosi e degli sciocchi?... *Poliuto* non è forse un'eccezione fra i neofiti; *Virginio* e *Bruto* non sono eccezioni fra i padri? *Pamela nubile* non è un'eccezione tra le fantesche?... Conoscete voi molti mariti della forza dell'*Ammiraglio Montaiglin;* molte ragazze nate nel fango e vissute nel letamaio che abbiano il candore e la veriginità morale di *Fernanda?...* Quanti ne avete incontrati dei bastardi che somiglino il *Figlio naturale...* e delle... *Violette* che muoiano in odore di santità come la *Signora delle Camelie?...*

S'ha dunque da credere che le eccezioni siano possibili al teatro solamente nel male, e che meritino gli onori della scena soltanto gli scellerati elefantiaci come *Nerone,* come *Luigi XI...* come la *Femme de Claude?...*

Certo: il *Giovane Ufficiale* ha i suoi difetti, come carattere e come commedia; ma che invenzione geniale, che passione sana, che ambiente respirabile, che lingua saporita, che spirito riboccante di arguta gentilezza. E hanno detto che era una commediaccia sciamannata ed insulsa? Oh!... come si scrive la... cronaca teatrale!...

Avrei ancora tante altre cose da dire; ma mi accorgo d'essere arrivato troppo presto al limite estremo de' miei piccoli dominii... E mi affretto a piantar qui il mio bravo punto.

L' ULTIMA TESI

Alberto Pregalli

Commedia in 5 atti in prosa

2-3 Gennaio 1881.

L'eco degli applausi prodigati alla novissima commedia di Paolo Ferrari, che s'intitola dal nome del suo protagonista *Alberto Pregalli,* giunge sempre più distinto e più fragoroso infino a noi, e ci mette addosso un malumore, un'uggia, una malinconia indescrivibile.

Eccoci qui muti, inerti, rintristiti, bizzosamente rassegnati al nostro destino, che è tal e quale il supplizio di Tantalo; digiuni in mezzo all'abbondanza, solleticati invano da tutte le concupiscenze, messi in uzzolo da tutte le più carezzose speranze, e poi lasciati con un palmo di naso, sotto al quale passano rapidissimamente le buone Compagnie e le buone commedie, senza fermarsi neanco tanto quanto basti a dar loro un'occhiata di straforo e una fiutatina così a scappa e fuggi.

Quando, di grazia, saremo chiamati anco noi a sentire l'*Alberto Pregalli* e ad applaudire l'amico nostro Paolo Ferrari?... Oh! ve lo dirò io in quattro parole. Quando la commedia sarà diventata un po' vecchia, un po' bolsa, un po' grinzosa; quando il pubblico a furia di critiche, di appunti, d'indiscrezioni, di citazioni, di corrispondenze, più o meno francamente avverse all'opera e allo scrittore, avrà perduto la serenità della mente e la tranquillità benevola del cuore; quando le orecchie del prossimo saranno bene ingombre di controversie, di chiacchiere, di recriminazioni e di pettegolezzi; quando non ci sarà più verso di portare sana e salva al teatro la verginità del criterio e dell'emozione; quando la cabala de'

rifischioni sarà convenientemente preparata e disposta; quando la discussione intorno alla tèsi sarà esaurita, e il vino generoso della morale contenuta nella favola avrà preso un tantino di spunto, di fuoco, e d'aceto.

Ho detto: l'*amico nostro* Paolo Ferrari perchè in verità quel valente commediografo non ha in tutta Italia, che pur lo acclama e lo festeggia, amici più leali, più schietti, e più affettuosi che in questa città di Firenze, dove una volta i drammaturgi grossi e piccini facevano a gara per offrirci le primizie de' loro lavori.

E adesso ci hanno cacciato in un canto, pensano a noi come agli ultimi rappresentanti di una schiatta che si spenge a poco a poco, e ci fanno gli ultimi e i peggio serviti al banchetto delle novità.

L'anno nuovo incomincia...

Oh!... a proposito dell'anno nuovo, ecco qui; il mio bischetto, dove rimetto alla meglio i tacchi, e le mezze suola ai coturni contemporanei (Dio!... come consumano malamente la calzatura questi scrittorelli che camminano a sghimbescio, per vie torte, con un passo da capitan Coviello!...) è tutto ingombro di lettere, di cartoline postali, di telegrammi e di viglietti da visita, con cui autori ed attori, artisti e letterati, amici comuni e amici personali, mi mandano a regalare ogni sorta di complimenti per le buone feste e pel capo d'anno.

Rispondere a tutti, uno alla volta, sarebbe una faccenda per un cristian battezzato che avesse ventiquattr'ore ogni giorno da offrire in olocausto al simulacro della buona creanza. Ma, oimè, io sono povero così di tempo come di quattrini.

E poi, diciamola tutta in una volta, noi altri imbrattatori di carta bianca, e fabbricanti di camicie per le acciughe e pei fegatelli, che meniamo la penna furiosamente dall'alba al cre-

puscolo vespertino, abbiamo poi per l'inchiostro un'antipatia superlativamente ineffabile quando l'ora del riposo o del sonno è suonata; e di questa miseria dello scrivere ne siamo pieni fino al gorgozzule!... Domandateci un'altra cosa, una cosa diversa e più difficile; chiedeteci un lavoro manuale, uno sgombero, una imbottitura di seggiola, un'untatina d'olio al meccanismo d'un orologio da torre, fateci correre, saltare, suonare un corno o un violino, che è tutt'uno; ma non ci domandate di ripigliare la penna, che pesa come il piombo, e di trascinarla per un altro mezzo chilometro di prosa.

Oh! amici, confratelli, nemici intimi, compagni di professione e di ozio, gente che mi volete bene da vicino e da lontano, contentatevi di sapere che io sento profonda nel cuore la gratitudine per la vostra affettuosa ricordanza. E voi sollecitatori, scrivani instancabili, artigiani del teatro, gente che aspetta il soffietto per voltarmi le spalle quando l'ha avuto... o non l'ha avuto;

Ambubajarum collegia. pharmacopolae,
Mimae, balatrones, et genus omne,

fatemi credito per un altro anno, e poi qualche santo ci aiuterà tutti... se pure i Santi vorranno perdere un po' di tempo per noi.

Ad ogni modo la faccenda del restituire subito, con l'interesse del tanto per cento, gli auguri mandati e ricevuti, è un bertabello imbarazzantissimo nella maggior parte dei casi. Uno scrive e non firma, un altro firma e non c'è verso di decifrare quegli scarabocchi circondati di svolazzi, di puntolini, e di ghirigori; un terzo spedisce la busta e dimentica di introdurci il suo bravo cartoncino col nome e cognome; quegli non segna a piè di pagina l'indirizzo; questi si affida per le indicazioni del domicilio al bollo della posta, e la posta scaraventa sulla sopraccarta quel po' di bollo

in sì maledettissima maniera che è bravo chi ci raccapezza una sillaba o un brandello di data.

Ecco, facciamo una cosa... io vi striscio qui, a tutti e singoli, la più profonda delle mie riverenze, e vi dico in parola d'onore che desidero a voi tutte le gioie e le felicità che desidero a me stesso. Scusate, perchè dovrei dirvi una bugia?... Che me ne viene in tasca dalla vostra infelicità, dalla vostra miseria, dal vostro dolore?... Contento io, vorrei vedere tutti contenti, tal e quale come me; tanto più che un lettore preoccupato, ammalato, nervoso, dissugato nelle barbe, inquieto per gli affari, geloso della serratura della cassa, o della moglie, o dell'amica del cuore, è veramente una gran brutta bestiaccia per chi ci ha qualche cosa da spartire; e centomila volte più brutta per chi si propone di chiamargli un sorrisetto in pelle in pelle sulle gote!...

E al teatro italiano, di cui più spesso e più volentieri mi dovrò occupare in queste Rassegne, auguro fortune più alte di quelle dell'anno passato, e vita più robusta, e polmoni più saldi, e fiato più lungo. Che mi fate celia!... Ogni soffio me lo butta giù, ogni brinata me lo strizza, ogni piccola acqua me lo bagna, e mi casca tra le braccia come un ciocco!...

Sarebbe stoltezza negarlo : la produzione nazionale, che non è meno copiosa e meno varia della straniera, patisce difetto delle qualità essenziali che assecurano una lunga vita alle opere del palcoscenico. È roba buona talvolta; ma di poca durata!... Non di rado la commedia italiana o il dramma casalingo piace, diverte, interessa... ma finisce presto!... Se ne togli i lavori di Paolo Ferrari, e qualche altro bel successo che potresti contare sulle dita, tutto il resto passa, brilla, sparisce e si perde nel buio.

Il *presente,* per le buone commedie italiane, dura tutt'al più tre o quattr'anni — quando non dura ventiquattr'ore — poi comincia su-

bito il *passato,* che in altri tre o quattr'anni, a farla lunga, diventa addirittura *preterito più che perfetto.* Il titolo d'una buona commedia italiana, che risalga a dieci anni addietro, sebbene stampato a caratteri giganteschi sui cartelloni dei nostri spettacoli serali, non chiama in pratea dieci spettatori più del numero consueto; che tant'è verrebbe in teatro magari se il sipario si alzasse sulla *Pianella perduta* o sul *Castello dei falsi monetarii.*

Una buona commedia francese dura invece presso a poco il doppio della nostra, e non invecchia prima di trent'anni. Eppure talvolta è più bislacca, più sconclusionata, peggio immaginata, più stravagantemente costruita di quelle che si vantano scritte *da penna originale italiana!...* Ma ha in corpo il sangue che circola, la vita che si agita e si rivela, il movimento, l'azione... ha il diavolo addosso e il fuoco dell'inferno che divampa da per tutto!...

E quello è il guaio più grosso, giusto appunto perchè basta quell'unica buona qualità ad assicurare il successo e la vita d'un lavoro che spesso, per molti altri vizii e difetti, meriterebbe di morire *ipso facto,* e quei difetti e que' vizii sono precisamente le sole cose che noi più tardi imitiamo.

* * *

Livorno, 10 Giugno 1881.

Voi, leggitori cortesi e amabilissime leggitrici, avete assistito in Firenze, dalla platea dell'Arena Nazionale, alla prima rappresentazione dell'ultimo lavoro drammatico di Paolo Ferrari; io ci ho assistito in Livorno, dalla platea del Politeama, dove la Compagnia del cav. Giuseppe Pietriboni lo ha replicato per due sere consecutive, dinanzi ad un pubblico affollato e plaudente, e si dispone a darne una terza replica, *a richiesta generale.*

Eppure, malgrado tutti gli applausi e tutte

le repliche, la novissima produzione dell'illustre commediografo modenese non ha avuto a Livorno, e sento dire nemmeno a Firenze, quello splendido successo a cui l'Autore è avvezzo ormai da molti anni, ed a cui da molti anni ha avvezzato anco noi. Le acclamazioni prorompono, è vero, di tanto in tanto piene, gagliarde, spontanee, nei momenti più interessanti, nelle scene meglio riuscite dell'opera; ma l'insieme lascia qualche cosa da desiderare, l'entusiasmo si raffredda presto, l'emozione decresce rapidamente, e al calar del sipario sulla catastrofe finale si va via dal teatro, brontolando fra' denti quattro parole d'intima soddisfazione perchè la commedia è finita. E si dice poi, sbucando fuor dell'uscio all'aria aperta: grande ingegno quel Paolo Ferrari!... grande abilità, gran pratica della scena, grande esperienza nel saper toccare a tempo certi tasti!... con lui bisogna piangere o ridere anche alle strampalerie più assurde di questo mondo!...

Cotesto, se lo domandate a me, è per un drammaturgo il più bell'elogio che possa scaturire dalle labbra degli spettatori. Ma per un filosofo ci bisognerebbe in coscienza qualche cosa di più. I pregi di fattura, le belle qualità apparenti, le furberie di mestiere, gli artifizi vittoriosi dell'uomo pratico, la sicurezza di provocare a tempo opportuno uno scoppio di pianto o uno scroscio di riso tanto che basti per dissimulare una toppa nella favola o una soluzione di continuità nell'intreccio, son tutte cose che producono un effetto costante e immancabile finchè la gente si trattiene in teatro colla mente confusa e il cuore commosso... più tardi, a sangue freddo e a cervello riposato, perdono ogni efficacia e fanno più male che bene.

A me, per esempio, e salva la reverenza dovuta al primo e al più degno de' nostri autori drammatici, pare in verità che nell'*Alberto*

Pregalli tutti cotesti artifizii mirabilissimi e tutte coteste furberie trionfanti usurpino in troppo larga proporzione il posto del raziocinio e del criterio drammatico. Forse m'inganno; ma farei un torto imperdonabile all'amicizia cordiale e all'ammirazione profonda che sento per Paolo Ferrari, se tacessi le mie veraci impressioni a proposito della sua ultima commedia.

Esaminiamola un po' a mente quieta, e vediamo se ci riesce di cavar le gambe dal ginepraio di tanti avvenimenti straordinarii.

Bisogna dunque sapere, — prima che la sinfonia sia terminata in orchestra — che il padre di *Alberto Pregalli* fu a' suoi tempi uno speculatore poco fortunato (ora è morto, Dio lo riposi); ed emigrò in America colla speranza di rimettere assieme qualche soldo. Prima di partire era stato socio in commercio col padre del signor *Giacomo Bastieri,* e questo secondo babbo non aveva, pare, la coscienza troppo tranquilla intorno alle faccende della società; motivo per cui, quando giunse novella che il vecchio *Pregalli* stava per fallire a Nuova York, il vecchio *Bastieri* pregò il figlio *Giacomo* di correre nel Nuovo Mondo, in aiuto dell'ex socio, per vedere se c'era verso di tenerlo a galla un altro po'.

Giacomo era vedovo, con una figlia (Laura) che adorava, e per di più era d'un cinismo e d'un egoismo superlativi; ma cedè alle preghiere del genitore, e partì per l'America, lasciando la fanciulla alla custodia del nonno; il quale teneva d'occhio al tempo stesso anche la condotta di *Alberto,* figlio del *Pregalli,* raccolto in casa *Bastieri* all'epoca della prima disgrazia del padre, e cresciuto insieme con *Laura* in una intimità soverchiamente fraterna.

Alberto era d'un carattere stravagantissimo, impetuoso, irrequieto, incostante oltre ogni dire. Aveva un grandissimo ingegno e neanco

l'ombra del senso comune. Voleva e disvoleva con gran facilità, mutava rapidissimamente affetti e propositi; ambizioso e spregiudicato, scettico, ateo, egoista, tale e quale come *Giacomo Bastieri,* che l'aveva educato alla sua scuola. *Laura* invece, tirata su a briciolini di pane da quell'anima angelica della sua povera mamma, era riuscita una fanciulla timorata di Dio, sinceramente credente, religiosa fino allo scrupolo; conscia del male perchè il cinismo di suo padre non glie lo aveva lasciato ignorare, ma vaga del bene perchè la degna madre sua le aveva insegnato a praticare la virtù a qualunque costo.

Nel 1867, quando *Giacomo Bastieri* prese la via del Nuovo Mondo, *Laura* aveva diciassette anni, *Alberto* ne contava pochi più di lei, ed era un bel giovinotto che, dopo aver tastato diverse condizioni sociali, e ottenuto parecchi invidiabili successi nel corso degli studi, faceva parte dell'esercito nazionale in qualità di ufficiale del Genio. Stavano tutti a Firenze e si volevano un gran bene.

Ohimè!... il nonno *Bastieri* non si accorse che il bene di *Alberto* e di *Laura* pian pianino aveva mutato natura e non serbava omai più nulla di fraterno!... Perchè — tenetelo bene a mente una volta per sempre — primo, singolarissimo, specialissimo carattere dei personaggi drammatici travolti nelle peripezie dell'intreccio, è quello di non accorgersi di nulla, di non capir nulla, di non veder nulla mai, neanco quando tutti veggono e capiscono e intendono. E di questa verità avrete prove lucentissime nel corso della commedia.

Alberto e *Laura* si amavano dunque in segreto, in segreto se lo dissero e... se ne domandarono delle reciproche testimonianze. *Laura* però, che era una ragazza per bene, volle prima chiedere a Dio la sanzione del suo amore — tacendone *solamente* al nonno, e non scrivendone un rigo nemmeno al babbo — e non si

acconciò ai desiderii di *Alberto* se non a condizione d'un buon matrimonio in *facie ecclesiae*. E si trovò un bravo ed onesto prete fiorentino, che per cansare mali maggiori e scandali più gravi, consentì a celebrare le nozze fra i due amanti, colla più grande segretezza, e senza le *denunzie prescritte* da Santa madre Chiesa. Ne nacque, com'era naturale... un figliuolo, che fu dato a balia sul subito, più tardi in custodia a certa vecchia *Geltrude*... e nessuno seppe mai niente; tanto che il nonno *Bastieri* morì nel bacio del Signore senza nemmen sospettare che moriva bisnonno.

Intanto *Alberto* fu chiamato dal dover suo ai confini dello Stato Pontificio, e lasciò a Firenze la moglie creduta da tutti ragazza. Al matrimonio civile non si potè procedere perchè allo sposo mancava la dote militare, come si accenna nella commedia (e anco un po', come accenno io, perchè *Laura*, minore di età, non avrebbe trovato un Sindaco tanto babbeo da sposarla senza il consenso del padre); e il piccolo *Giannetto* fu battezzato e inscritto allo stato civile come figlio di genitori incogniti.

E qui finisce il primo antefatto della commedia... ma l'azione non incomincia ancora, e si dà luogo all'antefatto secondo, senza del quale non è possibile andare innanzi.

Alberto, nella sua qualità di ufficiale del Genio, ha dato prove in campagna di un ingegno così straordinario e così promettente, che il Ministro della guerra lo ha chiamato a compiere un viaggio di circumnavigazione, perchè vegga, studii, riferisca, e si metta in grado di essere utile al suo paese. Il viaggio dura diciotto mesi, durante i quali *Giacomo Bastieri*, di ritorno da Nuova York, rientra in casa sua, ritrova la figlia, riprende le abitudini della sua vita laboriosa, e rimane all'oscuro di tutti gli avvenimenti compiuti durante la sua assenza.

Ma sul battello a vapore, che passeggia sui

mari del globo *Alberto Peregalli* e la sua fortuna, si trova ancora per la maledetta combinazione una dama inglese, la *Contessa Ludlow,* vedova, giovanissima, bella oltre ogni dire, ricca al di là d'ogni credere, seducente, onesta, e di rarissimo ingegno. Diciotto mesi di forzata coabitazione generano necessariamente una intimità che presto si trasforma in amore. *Alberto* farnetica, la *Ludlow* ama... ma resiste, e pone anch'essa per condizione il matrimonio, *secondo la legge inglese.*

Terminato il viaggio, la *Contessa* ed *Alberto* si trasferiscono a Roma, dove ha preso stanza pe' suoi affari anco *Giacomo Bastieri* colla figlia *Laura,* cui le assiduità sintomatiche del giovane avvocato *Giorgio Ricolti* mettono spesso in gravissimo imbarazzo, perchè il babbo *Bastieri,* uomo pratico, scorge nell'avvocatino un partito convenientissimo per la figliuola.

Ma la *Ludlow,* che fa le sue cose senza metter tempo in mezzo, cerca del signor *Giacomo,* gli rivela la sue mire sopra *Alberto,* e mentre lo persuade a togliere dall'esercito il giovanotto per mandarlo in Germania a laurearsi ingegnere, lo decide ancora a partire per Londra, insieme con lei e in compagnia dell'*Avvocato Ricolti,* per accomodare certi affari intricatissimi relativi alla eredità del suo primo marito. I danari non mancano a tutti questi diversi bisogni, perchè la *Ludlow* fornisce al *Bastieri*, a titolo di anticipazione, le somme necessarie al viaggio e agli studi d'*Alberto*. Così questi parte per la Germania, e gli altri per Londra, restando a Roma solamente *Laura*... col piccolo *Giannetto* in campagna all'insaputa di ognuno.

Però le voci vaghe relative alle intenzioni matrimoniali della *Ludlow* e a' suoi disegni intorno all'avvenire di *Alberto* si spargono rapidamente, e giungono all'orecchio perfino del vecchio sacerdote fiorentino, che celebrò assai tempo prima il matrimonio religioso fra i due

amanti. E questi, *con una lettera anonima,* svela tutta la verità, tacendo soltanto il nome della tradita, al signor *Giacomo,* all'avvocato *Giorgio,* a un certo avvocato *Serrani* giudice di tribunale e amico di casa *Bastieri,* e alla stessa *Ludlow* come alla parte più interessata.

Giacomo ci ride sopra. Non capisce, il cinico egoista, per quale sciocca ragione di insensata delicatezza, un amoretto randagio, con donna ignota e probabilmente ignobile, con o senza *bastardino,* dovrebbe impedire ad *Alberto* di afferrare la fortuna pei capelli. Certe tresche, si sa, lasciano il tempo che trovano. Ora *Alberto* è nel pieno sviluppo delle sue facoltà, ha inventato una infinità di cose che possono farlo ricco, sta per mettersi a capo d'una società, i cui azionisti son pronti a sborsare i capitali sol che anco l'inventore ci rischi un mezzo milione del proprio, e la contessa *Ludlow* sborsa immantinente il mezzo milione. E per di più *Alberto* è innamorato morto della *Contessa,* e questa di lui, e la bella incognita sta zitta e s'è rassegnata... Chi ardirà suggerire che tutto si mandi sottosopra per una lettera anonima?...

La *Contessa Ludlow* dal canto suo non si arresta dinanzi a certe quisquilie. *Alberto* aveva un amoretto?... un impegno?... una paternità... incerta?... Poco male!... Lei è di manica larga, perdona volentieri i torti antecedenti... e a tutto si rimedia coi quattrini contanti.

Giorgio Ricolti invece piglia sul serio la lettera dell'anonimo sacerdote fiorentino, e scrive a sua volta ad *Alberto,* indirizzandogli amare rampogne sulla sua condotta. E *Alberto* risponde all'amico con una lettera delle più stravaganti. Confessa la sua colpa, riconosce i suoi obblighi, farà il suo dovere, darà il suo nome alla tradita ed al figlio... ma il giorno dopo si ucciderà perchè è innamorato morto della *Ludlow* e non può vivere senza di lei.

Cotesta risposta mette in gran tempesta di

pensieri il buon *Giorgio,* che per parlare più da vicino al cuore di *Alberto,* informa d'ogni cosa la buona *Laura,* e manda a lei l'autografo del *Pregalli*... perchè provi a ricondurlo verso più onesti propositi.

La povera e sventurata madre, ferita a morte nel più profondo del cuore, avvezza ormai da tanti anni al sacrifizio e alla disperazione, delibera di nascondere ancor più gelosamente la sua miserabile condizione, di non porre ostacolo alla fortuna e ai disegni di *Alberto,* di non andare incontro al pericolo d'un suicidio che le peserebbe poi come un rimorso sulla coscienza, e di lasciare che l'uomo da lei teneramente e fedelmente amato sposi un'altra donna, la quale ha nei suoi vezzi e ne' suoi milioni il potere di renderlo ricco, felice, e soddisfatto nell'amore e nell'ambizione.

E in questo stato di cose, mentre *Giacomo* e *Giorgio* tornano insieme alla *Ludlow* da Londra a Roma dove hanno ottenuto completa vittoria nei processi della successione; mentre tutto è stabilito pel matrimonio della *Contessa* con *Alberto,* che torneranno subito in Inghilterra a celebrare le nozze; mentre per giunta *Giacomo Bastieri* ha creduto di fare una bella cosa, accordando la mano della figlia *Laura* alle domande dell'avvocato *Giorgio Ricolti;* in questo stato di cose violento, straordinario, insostenibile, comincia finalmente l' azione della commedia.

Domando mille volte perdono ai miei cortesi lettori di questo lungo racconto, che serve unicamente d'introduzione alla narrativa della favola dell'*Alberto Pregalli.* Ma io non potevo assolutamente farne a meno, perchè lo credo indispensabile a chiarire così l'intreccio e la condotta del dramma come i criterii, dai quali sarò guidato nell'esprimere sovr'esso il mio modesto giudizio. Se non pongo qui addirittura i *dati* del problema, è impossibile che alcuno mi segua con profitto nella ricerca della sua soluzione.

Del resto dal momento che Paolo Ferrari ha voluto raccontarci per filo e per segno, minutamente, e partitamente, tutti codesti interminabili particolari, bisogna pure ammettere che siano buoni a qualche cosa, e che senza la cognizione esatta delle vicende di casa *Pregalli* e di casa *Bastieri* per la bellezza di quattro generazioni, non sia possibile raccapezzare il bandolo nell'intreccio della commedia.

Ma, Dio immortale!... Dove andremo a cascare noi poveri spettatori innocenti, se per capire alla meglio le scene d'una produzione in cinque atti, dovremo da ora innanzi imparare a mente la storia di due famiglie, per quattro generazioni, all'effetto di prendere sotto la nostra valida protezione l'infelice *Giannetto*, figlio della *Laura* del vivente signor *Giacomo*, del fu Vattelapesca *Bastieri?...*

Il sipario non è ancora alzato sulla prima scena dell'atto primo, e noi non intenderemo nulla alla scena che si prepara, se non saremo informati sottilissimamente d'una farragine di circostanze intricatissime, straordinarie tutte, tutte difficili a digerire, ciascuna delle quali spiegherà poi la sua particolare influenza sui casi dell'intreccio e sul carattere dei personaggi!

Certo, Paolo Ferrari si sbriga con mirabile disinvoltura di tutta cotesta esuberante molteplicità d'informazioni preventive. Il primo atto della sua commedia, che contiene l'esposizione dell'argomento e l'antefatto dell'azione, è un miracolo di abilità, una cosa stupenda come fattura. Ma quanti amori, quanti imbrogli, quante combinazioni, quanti viaggi, quante lettere, quanti amminnicoli prima d'entrare in cammino!...

E quante riflessioni sullo *stato degli atti* e sui sentimenti delle persone del dramma prima di accettare quel *dato* come un punto di partenza chiaro, ammissibile e soddisfacente!

Base unica, sola, alle vicende ulteriori del-

l'intreccio, la sublime e sovrumana rassegnazione di *Lauro!*... Ma posso io, così a sangue freddo, e prima che il soffio della passione mi abbia un po' sconvolto l'ordine abituale delle idee, ammettere che una donna innamorata, una moglie, una madre, sagrifichi la sua dignità, il suo affetto e gl'interessi della sua creatura ai capricci, alle ambizioni malnate, alle passioni folli, alle fantasticherie romantiche del suo sposo infedele?... Posso io supporre che Desdemona permetta ad Otello di condurre in moglie altra donna?... E almeno mi si proponesse cotesto assurdo così in secco in secco, senza richiamarci sopra più che tanto la mia attenzione; e mi si dicesse: *Laura* si rassegna, perchè non può farne a meno, la poverina; perchè altrimenti la Luna e il Sole si mescolerebbero in un cibreo esiziale a tutto il genere umano; e a ogni modo così ha da essere, e così è, e a chi non piace la sputi. Meno male!... Non perderei tempo a beccarmici il cervello, e una volta saltato il fosso non ci penserei più una maledetta.

Ma no signori... mi si vuol proprio persuadere che una rassegnazione tanto assurda è la cosa più ragionevole e più naturale di questo mondo; e mi si rovescia sul capo un diluvio di argomenti e di prove, e mi si richiama a considerare una miriade di circostanze, delle quali nemmeno una mi lascia l'animo persuaso e tranquillo.

E allora, se ho da tener conto di tutto, perchè mai *Laura* non confessò al nonno il suo amore, perchè non palesò al babbo, appena tornato d'America, la faccenda del suo matrimonio clandestino e religioso?... Che paura aveva, santo Dio?... Quel cinico non l'avrebbe maledetta e non si sarebbe dato alla disperazione!... Comunque sia, prima di consentire ad un nuovo matrimonio di *Alberto,* ella avrebbe tentato tutti i mezzi atti a ricondurlo al suo dovere, non foss'altro per amore e per interesse

del suo figliuoletto innocente. E quand'anche ella avesse combattuto nell'anima sua la più terribile delle battaglie per soffrire e tacere; nessun segno di cotesta lotta terribile sarebbe apparso sul suo volto?... Ma quella, per Dio, è una donna di ferro fuso!...

E nessuno mai s'è accorto di nulla, nè il nonno, nè il padre, nè *Giorgio* — che pure è innamorato di lei — hanno indagato su quella pallida faccia il segreto delle angoscie e delle disperazioni quotidiane?... O di che schiatta sono cotesti signori?!...

Ma c'è di più: *Laura* è credente, *Laura* è religiosa, *Laura* è sinceramente devota alla legge divina. « *La sua fede* — sono parole che escono dalla bocca sua propria — *le impone di credere che il matrimonio, celebrato in faccia a Dio, santifica l'unione e la rende indissolubile.* »

E questa donna osa di prendere sull'anima sua la terribile responsabilità d'un sacrilegio, e presta il suo consenso a una così laida e turpe infrazione della legge divina, e mette il sacramento sotto i piedi d'un pazzo scellerato perchè lo calpesti e se ne faccia sgabello all'ambizione e alla lussuria?...

No... la condotta di *Laura* non è giustificata nè dalla sua condizione, nè dal suo carattere, nè dalla condizione e dal carattere de' suoi, nè dalla necessità del momento, nè dalla passione che la infiamma, nè dal sangue che le scorre nelle vene.

E non c'è di sicuro al teatro una sola donna, che posta nelle condizioni di *Laura,* educata alla medesima scuola, animata dagli stessi sentimenti, inspirata alla medesima fede, trascinata fino a quel punto per la stessa via, si sentisse capace di prendere la medesima risoluzione... senza la quale l'intreccio della commedia non è più possibile e nemmeno escogitabile.

Ed è da questo primo assurdo che inevitabilmente discendono tutti gli altri... di cui andremo ragionando man mano, seguitando l'ordine dei cinque atti dell'*Alberto Pregalli.* Lo studio è lungo, ma sarà interessante e proficuo.

* * *

Livorno, 18 Giugno 1881.

Prendiamo subito le mosse dal punto di partenza della commedia, e facciamo rapidamente, insieme coi personaggi impegnati nell'azione, il lungo e tortuoso cammino che deve condurci alla catastrofe finale.

E accettiamo le cose come stanno, per non entrare in un ginepraio di discussioni intorno a quella famosa *legge inglese,* in ordine alla quale — secondo vi raccontai nell'ultima mia *Rassegna* — dovrà essere celebrato fra pochi giorni il matrimonio *religioso* fra la *Contessa Ludlow* e *Alberto Pregalli,* mentre quest'ultimo ha già contratto in Italia un primo vincolo matrimoniale, ugualmente religioso, colla *Laura* figlia del signor *Giacomo Bastieri.*

Laura dunque, con un eroismo di sacrifizio che ripugna assolutamente alla sua condizione di moglie innamorata, alla sua dignità di donna, al suo carattere di madre e al suo dovere di sincera credente, curva la testa al giogo della necessità, e consente che suo marito conduca in moglie un'altra donna. Il vecchio *Giacomo Bastieri,* cinico come Diogene, si ride delle lettere anonime ricevute a Londra, e delle rivelazioni che contengono , dei legami clandestini di *Alberto* con una giovane sconosciuta sedotta e abbandonata (egli non sa, lo sciagurato che si tratta della sua propria figliuola...) e incita dal canto suo il figlio adottivo ad affrettare coteste nozze, che apriranno più larghi e più sereni orizzonti al suo avvenire.

Ma così non la intendono nè l'*avv. Serrani,* nè l'*avv. Giorgio Ricolti* — quest'ultimo arri-

vato di fresco da Londra, e venuto subito a domandare un colloquio alla povera *Laura* — i quali considerano la condotta di Alberto come indegna d'un galantuomo e d'un uomo geloso del proprio decoro.

Giorgio è innamorato morto di *Laura,* e ignorando affatto la vera condizione di lei, credendola tuttavia libera e sciolta da qualunque im pegno, e sapendosi fidanzato alla donna del suo cuore dalla volontà preponderante del padre, spera di vincere con poca fatica le ritrosie della fanciulla, e precede di pochi istanti in casa *Bastieri* la venuta di *Giacomo,* che prima ancora di riabbracciare la figlia è andato a render conto della sua missione alla *Contessa Ludlow.*

Ma poche parole bastano a dissipare qualunque illusione dalla mente dell'appassionato avvocatino. *Laura* lo ama soltanto d'un amore fraterno e non pensa a prender marito, la poverina, e resiste alle preghiere dell'amante e al consiglio imperativo del padre. Ella pensa unicamente all'imbarazzo crudele di *Alberto,* alla sciagura immensa che sovrasta per causa di lui alla giovinetta innominata, che rimarrà con un figliuolo innocente nella miseria e nella disperazione.

Certo il proverbio dice che amore è cieco; ma dev'essere addirittura cieco degli occhi e della intelligenza, perchè *Giorgio* non sospetta nemmeno l'ombra d'un interesse personale nelle strane ed inesplicabili angoscie di *Laura,* non indovina nulla nel suo rifiuto alle nozze consentite dal babbo, non capisce niente al suo pallore, alla sua inquietudine, alla sua febbre.

Quando *Giacomo* arriva, in compagnia del *Serrani,* precedendo di pochi minuti l'arrivo di *Alberto,* la questione del matrimonio con la *Ludlow* si discute largamente fra i quattro uomini sotto tutti gli aspetti dell'onore, della convenienza e della rispettabilità. Il vecchio insiste, mordendo acerbamente gli scrupoli im-

becilli de' due avvocati; questi ragionano sulla specialità del caso con argomenti degni di due uomini di cuore; *Alberto* ondeggia fra il vecchio rimorso, la passione recente, e l'ambizione che lo tormenta. I motteggi del babbo *Bastieri,* i suoi sofismi volgari e crudeli, l'egoismo freddo de' suoi propositi fanno male al cuore, quando si pensa che quel disgraziato vecchio ferisce, senza saperlo, colla punta avvelenata dei suoi paradossi, l'unica figlia sua che giace accasciata sotto il peso della più tremenda sciagura. E cotesto è artifizio di commediografo che sa il conto suo, e conosce l'umore del pubblico, cui certi contrasti, certi antagonismi fra lo stato vero e reale delle cose e il giudizio erroneo che ne fanno i principali interessati, stuzzica la curiosità e provoca l'emozione.

Ma cotesto erroneo giudizio è egli veramente possibile nel caso?... Si può egli supporre che un vecchio esperto delle cose della vita e due uomini ormai innanzi negli anni non leggano chiaro nelle esitanze di *Alberto* e nelle mal represse agitazioni di *Laura* il segreto della loro reciproca situazione?... Si può egli credere che l'inganno duri anche nel momento in cui certe imprudenti parole di *Giorgio* interrogante il *Bastieri* sul contegno che terrebbe ove la figlia sua fosse compromessa in una simile avventura, provocano da parte di *Giacomo* uno scoppio d'indignazione, al quale *Laura* si associa gettandosi colle lagrime agli occhi fra le braccia del padre?...

Eppure nulla si scuopre, e il vecchio *Giacomo* annunzia tranquillamente che ad affrettare la soluzione del problema ha invitato a casa sua la *Ludlow* e l'aspetta a momenti. *Laura* si rassegna a riceverla con lieta fronte, sebbene con la morte nel cuore. Viene la *Contessa,* fa mille carezze alla *futura cognata,* la *invita* a un concerto che si dà la sera stessa in casa sua, e parte frettolosa per altre fac-

cende. *Alberto,* che non è mai fermo in alcuna risoluzione, propende a liberarsi dall'impegno colla *Contessa* per tornare a *Laura* e fare il suo dovere. Gli amici lo confortano e lo incoraggiano nell'onesto proposito, e l'atto si chiude su coteste tergiversazioni.

Le scene dell'atto secondo hanno luogo nel palazzo della *Contessa Ludlow,* dove si trova riunita una folla enorme di convitati, tutta gente d'alto affare, deputati, senatori, alti dignitari dello Stato, banchieri, giornalisti, gentildonne, uomini di lettere, militari, nella baraonda variopinta d'una festa aristocratica. *Alberto Pregalli,* l'illustre ingegnere, l'uomo alla moda, il promotore d'una grande società, il fidanzato d'una gran dama, è l'oggetto della curiosità generale; tutti gli sono intorno, tutti lo adulano e lo accarezzano, tutti cercano un riflesso dei raggi che emanano dall'astro che sorge. C'è perfino un Segretario generale del Ministero dei Lavori Pubblici che con esempio assolutamente nuovo viene ad ossequiare il *Pregalli* da parte di Sua Eccellenza, e a dirgli che il Ministro lo vedrebbe volentieri sedere in Parlamento!...

Alberto però si affanna sempre in gran tempesta di pensieri, e combatte fra il volere e il dovere. La sventurata *Laura,* presente alla festa, ha con *Giorgio* frequenti colloqui, durante i quali lascia sfuggire una parte minima del suo segreto: ond'è che l'avvocato *Ricolti* l'ammira e la venera come una santa, e le bacia la mano. Cotesta dimostrazione di reverente affetto, osservata a caso dalla *Ludlow,* genera in lei la convinzione che *Laura* e *Giorgio* si amino in segreto, e quella convinzione manifesta senza indugio ad *Alberto,* che ne arde di gelosia e di sdegno; e vieppiù si rafforza nella risoluzione di sposare la *Contessa.*

Anzi, poco appresso, incontrata *Laura* soletta in mezzo a quelle sale affollate, le muove aperta rampogna e accusa diretta de' suoi a-

morì coll'*Avvocato;* e *Laura* ne rimane colpita per modo che vacilla e quasi vien meno. I convitati accorrono, trovano *Alberto* sgomento e *Laura* stravolta nella faccia, soccorrono la misera e la consigliano a ritirarsi; ed ella, rifiutando il braccio di *Giorgio,* si allontana appoggiata a quello del padre.

E il padre non capisce nulla!...

Al cominciare del terzo atto, sette anni sono passati dalla data di quegli ultimi avvenimenti. *Alberto* ha sposato la *Ludlow* in Inghilterra, è tornato a Roma, ha iniziato le grandi opere che già creò col suo ingegno, e che ora dirige con straordinaria abilità e con crescente fortuna... è deputato... è a sua volta segretario generale... Eppure non è felice!... Anzi conduce una vita così travagliata, così angosciosa, così insopportabilmente piena di imbarazzi, che di tanto in tanto vagheggia col suo pensiero il suicidio... ma sente poi di non poter morire perchè ha altri doveri da compiere. La *Ludlow* è ferocemente gelosa... lo vuole tutto per sè, e indovina che quell'anima non è più tutta sua. L'istinto della donna l'avverte che il marito pensa agli antichi amori, che l'immagine della tradita e del figlio turba le sue notti insonni... e la *Contessa* medita di rapire l'uomo del suo cuore ai luoghi fatali dove tanti ricordi fanno violenza alla mesta anima sua. E per giungere all'estremo di condurlo via in Inghilterra, compra a prezzo d'oro la cooperazione de' più oscuri intriganti, briga nelle nuove elezioni perchè *Alberto* rimanga escluso dal Parlamento, lo rimprovera, lo minaccia continuamente, lo spinge con ogni poter suo alla rovina. Il *Pregalli* è punito dal suo stesso peccato!...

Laura intanto vive modestamente col padre, e ha chiamato presso di sè il *figlio* adolescente, quel povero *Giannetto* che il nonno non può patire!... Il signor *Giacomo Bastieri* è furibondo contro la nera ingratitudine di *Alberto*

Pregalli, che nel colmo della sua fortuna ha dimenticato il benefattore, il secondo padre, il protettore devoto. Furibondo sì... ma sempre cieco. Non ha veduto niente nell'abbandono del *Pregalli,* niente nell'inesplicabile ostinazione con cui *Alberto* si tien sempre lontano da casa sua; niente nella tenerezza eccessiva di *Laura* per il *bastardino* del suo fratello adottivo... e si limita a trattare sgarbatamente quel povero ragazzo, colpevole soltanto di essere figliuolo d'un babbo ingrato, la cui nera ingratitudine scompiglia i calcoli fondati sulla sua fortuna dal benefattore cinico ed egoista!...

Ma *Alberto* viene finalmente, mosso da una forza più potente della sua volontà... viene e parla da solo a sola con *Laura,* e le rivela i suoi tormenti, le sue vergogne, le torture ineffabili della sua vita, i sospetti e i mali trattamenti della *Ludlow,* la sua risoluzione di provocare un divorzio... e il suo affetto per il figliuolo e per... la madre!... Scena stupenda come fattura; ma inspirata a passioni e a sentimenti che generano nell'anima un disgusto e un'amarezza indicibili. Al genio si perdonano, è vero, moltissime stravaganze; ma quell'*Alberto* è decisamente un essere antipatico e obbriobrioso, messo lì fra quelle due donne, e miseramente combattuto fra il passato e l'avvenire!...

Gli sfoghi di quell'anima trambasciata sono troncati a mezzo dal sopraggiungere della *Contessa,* che ha intraveduto finalmente la verità, e viene così a casa *Bastieri* a ricercare il marito fuggitivo. Le due mogli s'incontrano faccia a faccia, si lacerano con parole dapprima ambigue, poi violentissime: *Laura* rivendica con nobile orgoglio il suo onore oltraggiato, finchè all'arrivo del vecchio *Bastieri* la *Contessa* parte minacciando e imprecando.

E *Giacomo* che non ha capito niente, che non ha indovinato niente, si sfoga in vituperii contro il *Pregalli* e contro la ignota donna

tradita con parole sì sconcie e offensive, che *Laura* non sa più resistere alla piena della vergogna e del dolore, e cade ai piedi del babbo, tramortita e lagrimosa, confessando il suo fallo!... Il vecchio rimane fulminato da cotesta rivelazione improvvisa, raccoglie da terra e stringe al seno la figlia, scaccia rabbiosamente il *Pregalli,* e farebbe anco peggiore accoglienza all'infelice *Giannetto* che entra allora allora nella sala, se la voce del sangue non gli parlasse su quel subito al cuore, e non lo spingesse a braccia aperte verso il nepotino!

A questo punto l'applauso prorompe pieno, unanime, irrefrenato. Tutto l'atto terzo è riboccante di artistiche bellezze, e quel colpo di scena finale apre le dighe all'entusiasmo del pubblico commosso.

Bello, stupendo... ma assurdo!... Uu babbo che vede la figliuola stramazzare a terra semiviva, un cinico egoista sbalzato di punto in bianco negli affanni d'una passione che lo travolge, e lo muta in uno sventurato piangente e palpitante, non ha occhi per chi entra od esce dalle porte d'una sala, e durerà fatica a riaversi dallo sbalordimento e a riconoscere altre faccie oltre quella della sua moribonda figliuola.

Bello, stupendo... ma assurdo!... Quell'*Alberto* che se ne va più che di furia, lasciando *Laura* tramortita per terra, dinanzi a suo padre sbigottito e furente, non è un uomo di carne come me e voi!...

E il pubblico rimane con tanto di naso quando al cominciare dell'atto quarto rivede *Alberto* tranquillo e sereno, in compagnia di *Laura* e del vecchio *Bastieri,* con *Giannetto* al fianco e *Giorgio* alle costole nella pace beata delle pareti domestiche. Che fu?... La *Contessa Ludlow* è morta da due anni in una camera di albergo a Livorno, dove fu sorpresa un giorno dall'emicrania, ed ella volle curarsi,

secondo il solito, con una piccola spugna imbevuta di cloroformio che teneva colla mano sotto il naso, finchè eterizzandosi e cadendo in dolce sopore, la spugna sdrucciolava per terra... e il sonno cessava coll'emicrania.

Morta lei, *Alberto* s'è riunito alla famiglia *Bastieri,* e prepara, finalmente, il suo matrimonio civile con *Laura*... che dimentica tutto il passato, come insieme a lei lo dimenticano *Giacomo*... e *Giorgio.*

Perchè *Giorgio* è l'amante serafico, il cherubino innamorato, l'arcangiolo purissimo e platonico delle scene moderne, il cugino candidissimo di *Cause ed effetti,* il tenentino pudico del *Giovine ufficiale,* l'amico venerabile delle *Due Dame,* il *Gérard* esangue e giulebboso della *Straniera.* Ama perdutamente, ma si rassegna volentieri; e morirà vergine e martire, col suo bravo giglio in mano, come San Luigi Gonzaga!...

Alberto però è nervoso, irrequieto, sempre mesto troppo o troppo allegro... e sebbene in due anni nessuno fra quelli che lo circondano si sia accorto di nulla — perchè così vuole la tradizione drammatica — tutti in platea, dall'orchestra alla piccionaia, si sono accorti che cotest'uomo ha qualche peccato grosso sulla coscienza, e nessuno presta fede alla storia della spugna e del cloroformio, che hanno mandato placidamente all'altro mondo la buon'anima della *Contessa Ludlow!*...

Poco dopo infatti si scuopre la terribile verità. *Alberto* ha ucciso la *Contessa!*... E come l'ha uccisa, mio Dio!... Ah! è una storia lunga, intralciata, confusa!...

Il *Pregalli* premeditò freddamente il delitto e lo preparò con astuzia infernale. Un giorno — era di sabato — parlò eloquentemente alla Camera sopra una questione all'ordine del giorno, e interruppe a mezzo il suo discorso rinviandone la continuazione alla tornata del lunedì. Partì da Roma il sabato sera, giunse

a Livorno di domenica, sbrigò quella faccenda dell'uxoricidio, ripartì subito nella notte, arrivò a Roma di lunedì... e riprese tranquillamente la sua orazione in Parlamento al punto e da capo!...

Nessuno sospettò neanco l'ombra della verità! Stranissima avventura!... Un uomo come il *Pregalli* deputato, quasi ministro, noto a tutti, conosciuto come la bettonica, circondato sempre di amici e di adulatori, può viaggiare sulle strade ferrate senza lasciare la menoma traccia di sè?!!! Viaggiò col suo biglietto di rappresentante della nazione?... E allora lasciò alla ferrovia una prova scritta della sua presenza in Livorno nel giorno della morte di sua moglie. Prese il biglietto al solito finestrino come un semplice mortale?... E allora cotesto fatto insolito e bizzarro, certamente avvertito da tutti, costituisce contro di lui la prova più terribile, o almeno l'indizio più urgente della sua reità.

Usò cotesto artifizio per procurarsi un *alibi* in caso di bisogno?... Curioso espediente, che per un delitto commesso la domenica giustifica la condotta del delinquente nel sabato e nel lunedì!...

Ma c'è anco di peggio!... La sera dell'uxoricidio, un forestiero andando su così al buio per le scale della locanda Washington a Livorno, urtò in un individuo che usciva rapidamente da certa camera sul pianerottolo. Lì per lì lo prese per un ladro, e fu per gridare... ma costui gli sussurrò sottovoce all'orecchio che *c'era da compromettere una donna!...*

E il forestiero capì, o credè di capire che si trattava d'un amante, e stette zitto... e lasciò andare il fuggitivo... e partì per il Giappone... soltanto volle informarsi, a quell'ora, e prima della partenza, del nome di quella tal signora che abitava quella certa camera sul pianerottolo.

E lo seppe... e partì... e rimase al Giappone

molti mesi,... e non perdè mai certo paio di lenti, che nell'incontro notturno con quel *Metzbourg* scappato dal *Ridicolo,* gli era rimasto attaccato a un bottone del soprabito...

In capo a due anni il forestiero tornò in Italia, sentì parlare della morte della *Contessa Ludlow*... e anche della sua notoria onestà... ond'egli si credette in dovere di dar sulla voce a chi diceva le bugie... e col suo bravo paio di lenti alla mano provò — raccontando i fatti — come qualmente la defunta *Contessa* ricevesse notte tempo gli amanti in camera sua!...

Il racconto giunse all'orecchio del procuratore del Re... il giudice istruttore sequestrò subito le lenti... si trovò l'occhialajo che le aveva vendute... e l'occhialajo fu in grado di designare chi le aveva comprate alla sua bottega... e... v'immaginate il resto!...

Potenze del cielo e della terra!.... Che valanga di avvenimenti per mettere in chiaro la cosa più semplice di questo mondo!... E che razza di avvenimenti, santo Dio!...

Quel forestiero che porta seco le lenti al Giappone, e le riporta in Italia per servirsene a denigrare il buon nome d'una signora defunta; quell'occhialaio che riconosce un par di lenti vendute Dio sa quanti anni addietro; e quel giudice che sopra un par di lenti argomenta la colpevolezza di un marito, come se le lenti non si donassero, non si smarrissero, non si rubassero, e non si potessero ad arte involare per compromettere un innocente.

Il resto della favola va da sè. *Alberto* arrestato e tradotto innanzi ai giurati, vien condannato a dieci anni di casa di forza, malgrado la difesa di *Giorgio*... e s'incammina al suo destino dopo aver baciato la moglie, il figliuolo ed il suocero, non senza fare al piccolo *Giannetto* una predica sui doveri dell'uomo.

Così finisce la commedia... e così finisce la critica che se ne può fare. Basta il racconto della favola per metterne in luce i lati deboli,

le magagne, le assurdità, gli errori di concetto... e le furberie di fattura.

Quanto alle considerazioni che nascono da quel racconto... serviranno d'argomento alle pagine seguenti.

* * *

Livorno, 25 Giugno 1881.

E adesso torniamo un passo addietro, sediamo qui a crocchio, lontani dal romore delle acclamazioni che suonano in teatro, e discutiamo colla mente riposata e col cuore tranquillo, tutte le questioni d'arte e di mestiere che nel mare magno della letteratura drammatica tornano a galla una volta ogni tanto, quando un lavoro serio come l'*Alberto Pregalli,* e un autore giustamente celebrato come Paolo Ferrari traversano le onde tempestose d'una prima rappresentazione.

Non mi accusate d'insistere troppo a lungo sopra uno stesso argomento, mentre le recite della Compagnia Monti all'Arena Nazionale seguono il loro corso ordinario e portano alla scena tante altre produzioni più o meno meritevoli di lode o di biasimo. O io m'inganno a partito, o queste nostre chiacchierate settimanali son fatte apposta per dare un'idea delle condizioni attuali del teatro drammatico in Italia, con una larghezza di vedute assai maggiore di quello che non comporti la meschinità della cronaca quotidiana. Le opere minori che nascono e muoiono tutte le sere, come farfalle bruciate ai lumi della ribalta, non hanno nessuna influenza sulle sorti della scena nazionale, e nella bilancia della critica non hanno un peso che basti a mutare i resultati dei calcoli relativi a un dato periodo letterario.

Fermiamoci piuttosto sui lavori che segnano una data memorabile nel calendario teatrale; e prendiamo occasione da quelli a studiare la questione sotto tutti i suoi aspetti, con più largo profitto nostro e dei moltissimi, che per

una ragione o per un'altra seguono attentamente le fasi del nostro laborioso risorgimento drammatico.

E prima di tutto — domando io — la novissima commedia di Paolo Ferrari può ella considerarsi come una vera e propria commedia a *tèsi?...*

Chi ponesse mente soltanto alle scene dell'ultimo atto, che paiono a prima vista la conclusione logica di tutto il lavoro e la *morale* della *favola* esposta faticosamente negli atti precedenti, direbbe addirittura che l'illustre commediografo modenese ha voluto agitare sul palcoscenico la questione difficilissima della *responsabilità dell'agente* nelle azioni criminose.

Un uomo sano come me e voi, e per di più dotato di nobilissimo ingegno, colla mente aperta a tutte le idee generose e il cuore temprato ai più delicati affetti, finisce col macchiarsi del delitto più schifoso e più vile, e uccide una donna inerme, una donna addormentata, bella, giovane, innamorata di lui, e colpevole soltanto d'un po' di gelosia, naturalissima del resto e spiegatissima nel caso suo. A cotesta donna, che è poi sua moglie dinanzi a Dio ed agli uomini, l'uxoricida sarebbe debitore almeno di una larga riconoscenza, per l'aiuto opportuno e disinteressato ch'ella gli prestò a realizzare i sogni della sua smisurata ambizione. Eppure cotesto sentimento non basta a trattenere la sua mano, e la vittima muore per opera di colui che avrebbe dovuto in ogni caso difenderla e tutelare la sua vita.

Aggiungete per di più che il delitto non è il resultato d'uno scoppio improvviso di passione, d'un subitaneo furore, che divampi ad un tratto e sopprima tutte le facoltà dell'anima pensante e ragionevole... è invece la conseguenza fermamente voluta e con finissimo artifizio preparata, d'una lunga e fredda e inesorabile risoluzione.

Non ci potrebbe essere al mondo nulla di più odioso, di più ributtante, di più ignobile di cotesto delitto... se il deliquente avesse veramente coscienza de' suoi atti e libertà d'elezione... Ma *Alberto Pregalli* è nato con un cervello stranamente organizzato; la sua volontà è stata sempre incerta, nebulosa, mal ferma, male equilibrata; la sua coscienza fu sempre ottenebrata, turbata, oscillante; la passione del momento lo domina, l'ambizione smisurata lo governa, l'egoismo lo signoreggia; e quasi tutto ciò non fosse sufficiente a trasformare un grand'uomo in un volgare scellerato, l'educazione ha soffocato in lui ogni fede, ogni sentimento di virtù, ogni idea di dovere.

Un disgraziato fatto proprio a quel modo è egli veramente responsabile delle sue azioni quando obbedisce alla sua logica particolare e uccide il prossimo suo, perchè il prossimo gli dà noia, gli turba la tranquillità delle digestioni, e gli attraversa in mal punto la sua strada?...

Questa sarebbe la *tèsi*... e Paolo Ferrari quando avesse voluto, poteva trattarla e risolverla a modo suo nei cinque atti d'una buona commedia, senza nemmeno la paura di far torto o danno all'umanità con una soluzione erronea o paradossale; perchè tanto oramai si sa che le commedie non hanno mai cavato un ragno da un buco, e che la società cammina innanzi per la sua via, fermandosi al teatro solamente di notte per divertirsi un paio d'ore col cervello a ciabatta.

Ma Paolo Ferrari non ha avuto punto cotesta intenzione nei primi quattro atti dell'*Alberto Pregalli*. In quelle scene riboccanti di passione e d'interesse la tèsi della responsabilità morale non fa mai capolino, o almeno non assume mai l'importanza e la serietà dell'argomento principale. *Alberto Pregalli* è un personaggio modellato sull'esemplare del *Conte Rodolfo Sirchi* che fu altra volta protagonista

del *Duello*... e come nessuno vide mai nel *Duello* la tèsi della responsabilità morale, così nessuno potrà mai avvertire cotesta tèsi nei quattro atti dell'ultima commedia di Paolo Ferrari.

Resta l'atto quinto, in cui il problema della responsabilità è nettamente e chiaramente proposto alla coscienza dei signori Giurati, chiamati, dietro le scene, a decidere sulla sorte di *Alberto Pregalli*.

Ma se ci pensate a sangue freddo, vedrete facilmente che quel quinto atto non ha più nulla di comune colla favola della commedia. È un epilogo, è una giunta, è un'appendice, di cui si potrebbe perfettamente fare a meno. L'azione finisce colla fine del quarto atto. Scoperto il delitto, conosciuto il delinquente, deciso questi a subire tutto il rigore delle leggi in espiazione del suo fallo, è assolutamente indifferente per noi il sapere se la Corte d'Assise condannerà *Alberto Pregalli* a dieci piuttostochè a venticinque anni di casa di forza, e magari all'ergastolo per omicidio premeditato, senza neanco l'ombra delle circostanze attenuanti. Questo non cambia nulla ai fatti della commedia, non esercita nessuna influenza sull'intreccio, non induce nessun elemento nuovo, e proprio, e speciale nella catastrofe; che rimane tale e quale quella che è alla fine del quarto atto.

Ponete che *Alberto Pregalli* al momento di partire per costituirsi prigione, chiami a sè la moglie ed il figlio, e tenga loro esattissimamente lo stesso discorso che sciorina più tardi, dopo la sentenza dei Giudici, e la conclusione drammatica e morale del lavoro sarà sempre quella medesima.

Perchè il quinto atto entrasse nell'azione e fosse preordinato a suscitare un certo interesse, bisognerebbe supporre che nella coscienza del pubblico, o in quella dei personaggi della commedia, l'esito del processo contro

Alberto Pregalli fosse tuttavia incerto, e potesse dar luogo ad avvenimenti impreveduti e fecondi di nuove conseguenze. Ma il caso non è vero e non è verosimile. Non è vero, perchè effettivamente il processo cammina co' suoi piedi e nulla si oppone al corso regolare della giustizia. Non è verosimile, perchè il delinquente è disposto a confessare la verità e a fare ammenda del suo delitto. Abbiamo dunque poche scene episodiche, staccate dalla favola, e intese solamente a raccontare al pubblico quello che accade nell'aula del Tribunale, dietro le quinte, dove l'imputato comparisce al cospetto de' suoi giudici.

È la situazione istessa che abbiamo veduto altra volta nel *Ferréol* di Vittoriano Sardou; con questa differenza capitalissima, che nel *Ferréol* la sorte dell'imputato è essenzialmente incerta, che i fatti articolati contro di lui in processo si prestano a una doppia interpretazione, che i personaggi del dramma e il pubblico della platea conoscono appuntino quella verità che il Tribunale deve cercare, scoprire, e consacrare colla sua sentenza; che il dubbio è possibile, che l'errore è probabile, che cotesto errore indurrà i giudici a commettere la più solenne e più brutta ingiustizia, e che dall'esito di quel processo dipende la scelta del cammino che dovrà seguire l'intreccio del dramma, e della catastrofe a cui dovrà metter capo. A ragione dunque tutti gli animi sono sospesi e agitati, e ognuno tien dietro, col cuore palpitante e colla mente confusa, alle peripezie di quella favola che mette cento volte in forse l'indirizzo dell'azione, e interessa tutto il pubblico agli sforzi disperati del povero *Ferréol* e della sua complice involontaria, perchè l'innocenza trionfi senza che la pericolosa verità si riveli!...

Nel caso di *Alberto Pregalli* invece, al cominciare del processo, tutto è finito, tutto è spiegato, tutto è conosciuto; l'interesse è que-

tato, l'emozione è spenta, la curiosità è ita in fumo, e l'azione si è fermata per non rimettersi in cammino mai più.

Questo per ciò che riguarda la conclusione drammatica... quanto alla conclusione morale, il quinto atto del *Pregalli* non potrebbe cambiarne gli elementi, se non a condizione di mettere il pubblico a parte delle accuse e delle difese, pr guisa che la *tèsi* fosse discussa innanzi a lui e deferita piuttosto al suo giudizio che al giudizio dei signori giurati. Ma Paolo Ferrari non si è neppure sognato una simile mostruosità... e ha fatto bene.

Dunque il quinto atto non serve a nulla, non risponde a nessuna necessità, e non entra per conseguenza nelle ragioni dell'arte nè in quelle della tèsi sociale.

E questo spiega perchè il quinto atto passa così freddo, così sconclusionato, così silenzioso. Quella giunta guasta l'effetto del dramma precedente, perchè dimostra fino all'evidenza che *Alberto Pregalli* non è una commedia a *tèsi,* e nemmeno una commedia di carattere, nè una commedia d'intreccio.

Esaminiamo tranquillamente, se non vi dispiace, anche questi due nuovi aspetti della questione.

I caratteri dei personaggi che prendono parte all'azione nella nuova commedia di Paolo Ferrari sono tutti, o quasi tutti, così singolari, così stravaganti, così diversi dal tipo comune, che riesce impossibile dirigere sovr'essi la corrente dell'affetto e dell'emozione del pubblico.

Gli spettatori durano fatica a farsi un concetto chiaro e preciso del carattere di *Alberto Pregalli*, che con tutto il suo genio più o meno incompreso, apparisce un uomo assolutamente privo del più volgare senso comune. Per lui non esiste il mondo, la società non esiste, l'opinione pubblica non ha nessuna importanza; eppure ogni suo pensiero è rivolto a rendersi favorevole la pubblica opinione, ad assicurarsi

un posto eminente nella società, e a fare una bellissima figura nel mondo!... Che l'egoismo e l'ambizione lo trascinino a mille stravaganze puerili o colpevoli, questo si capisce e si spiega... ma che uno scettico, un ateo, uno spregiudicato come lui pigli tutte le donne sul serio, e passi di matrimonio in matrimonio come altri precipita di tresca in tresca, e si metta sempre a tu per tu colla legge e col sagramento, questo non si capisce più tanto per fretta, e fa sospettare un difetto di somiglianza nel ritratto.

Quel personaggio rammenta un po' il *Conte Sirchi,* un po' il *Montjoye,* un po' il *Duca di Septmonts;* ma tutti cotesti signori, anche in mezzo alle loro aberrazioni mentali, serbano un tantino di senso pratico per le faccende della vita, e si studiano di piegare a beneplacito delle loro passioni, le leggi e i costumi di questo basso mondo.

Laura è talvolta un tipo sovrumano, tal'altra un essere inferiore al modello comune... ma non mi sembra mai una donna nel senso preciso e stretto della parola. Nè fanciulla, nè moglie, nè madre, ella non può trovare corrispondenza di pensieri e d'affetti nelle madri, nelle mogli, nelle ragazze della platea, Non oso dire ch'ella apparisca antipatica, perchè le sue sventure muovono a pietà tutte le anime gentili... ma a sipario calato, nell'intervallo degli atti, la corrente di simpatia s'interrompe; e le donne del pubblico, scrutando il proprio cuore, non sanno difendersi dall'attribuire a lei stessa una gran parte di colpa nella sua infelice situazione. Che razza di femmina è costei, che ama e non trova mai la forza di combattere pel suo amore; che crede e fa così facilmente il sacrifizio della fede sua; che ha un figliuolo innocente e lo lascia calpestare da un babbo colpevole; che sente e dice d'essere virtuosa, ma non trova nella sua virtù nè una spinta alla confessione de' suoi falli, se pur

ne ha commessi, nè un impulso alla difesa de' suoi diritti, nè una parola efficace per protestare in nome della giustizia contro il capriccio sguaiato e contro l'infamia trionfante?.. In quale, fra i tanti episodi della commedia, il suo carattere si rivela come utile e indispensabile all'azione?... Provate a togliere dall'intreccio il personaggio di *Laura*, lasciando agli altri la cura di raccontare al pubblico le sue sofferenze e i suoi dolori, e vedrete che l'azione cammina allo stesso modo, non più spedita nè più lenta, e la catastrofe arriva allo stesso punto colla medesima facilità.

Giorgio lo abbiamo già conosciuto alla prova. Anco lui è fiacco, sconclusionato, vaporoso. Parla assai e opera poco; ama perdutamente e chiude l'amor suo nei recessi più ascosi dell'anima; e non si dà attorno per risparmiare un dolore o un'umiliazione alla donna amata. Dicono che sia un avvocato pieno d'ingegno e d'abilità; ma non è davvero un uomo d'ossa e di carne come tutti noi, perchè fra noi non ce n'è neanche uno che si acconciasse, senza muovere un dito, allo spettacolo obbrobrioso delle colpe di *Alberto* e delle sventure di *Laura*. Appartiene, è vero, alla *classe* degl'innamorati all'ultima moda, quali sono il *Gérard* della *Straniera*, il *De Sergine* degli *Effrontés*, l'amico platonico delle *Due Dame*, il cugino di *Cause ed Effetti*, il sottotenente del *Giovine Ufficiale*, e il *Mario Amari* del *Duello;* ma tutti costoro hanno sangue nelle vene e colore di vita sulla faccia, e si muovono, e si agitano, e si mescolano efficacemente alle peripezie dell'intreccio!... *Giorgio Ricolti* invece è il rassegnato tipico e impersonale, è il geroglifico della nullità, e non sogna nemmeno di prendere un atteggiamento qualunque davanti ai lumi della ribalta. Chi mi sa dire qual'è il carattere morale dell'*avv. Ricolti?...* È un galantuomo, sì signori, ma lui proprio non ci ha colpa nè peccato!...

La *Contessa Ludlow* vive unicamente per morire. Quel che si sa di lei non si vede: quel che di lei si vede non si sa. Nemmeno lei è antipatica, nè simpatica, nè nulla. Vive e nessuno la piglia a ben volere; muore e nessuno la piange.

Resta il vecchio *Giacomo Bastieri,* che è fratello carnale del signor *Geronte* del *Curioso accidente*. Chi non rammenta quella carissima fra le più care commedie del babbo Goldoni?... Il signor *Geronte* è un uomo di pochi scrupoli, e di punti riguardi... tira a viver bene e si ride dei malanni del prossimo suo; ama la sua figliuola, ma non ha viscere d'umanità per gli altri padri che hanno figliuole buone ed oneste come la sua. E supponendo di aiutare gli amori clandestini della figlia d'un suo rivale, prodiga all'amante della sua propria figlia i consigli perfidi, le eccitazioni maligne, e poi i danari, e poi la carrozza per un ratto notturno... finchè s'accorge d'esser caduto egli stesso nel laccio teso all'altrui felicità... *incidit in foveam quam fecit*.

Prendete il signor Geronte, gonfiatelo fino alle proporzioni d'un eroe da melodramma, mettetegli in bocca un frasario che dia l'idea del *verismo* moderno, e avrete il signor *Giacomo Bastieri*... Ma, intendiamoci bene, quel signor *Giacomo* così madornale non vi farà ridere così schiettamente nè così dolcemente piangere, come quel povero signor *Geronte* della commedia Goldoniana.

Non si tratta dunque, nel caso dell'*Alberto Pregalli,* d'una commedia di carattere... e nemmeno d'una commedia d'intreccio, perchè l'intreccio è costituito per la massima parte dall'antefatto *comune* che precede l'alzarsi del sipario, e dai piccoli ma intricatissimi *antefatti speciali,* che precedono i cinque atti speciali ognuno da sè.

Che è dunque l'ultimo lavoro di Paolo Ferrari?...

È una *commedia di fattura,* se questa parola nuova mi si concede usare ad esprimere un concetto, che altrimenti si capirebbe malamente. È nell'arte drammatica quello che nella pittura sono i quadri *di maniera*... qualche cosa che non è il vero, e nemmeno il verisimile, ma si raccomanda all'occhio e all'intelligenza per quelle apparenti buone qualità che procedono dalla bravura dell'artista e non dalla ragione dell'arte. C'è una gran furberia nella disposizione delle figure, c'è un grand'effetto di prospettiva, una gran magìa di colore, c'è quel fare, quell'intonazione, quel tocco, quella pennellata che è tutta propria del maestro, e che seduce così alla prima occhiata.

L'*Alberto Pregalli,* concepito a quel modo, non può essere a quel modo eseguito da altri che da Paolo Ferrari. Bisogna avere quell'abilità superlativa per dissimulare i difetti dell'idea e le magagne della composizione; bisogna avere quella pratica sicura del fatto suo che non sbaglia mai nel distribuire i chiari e gli scuri nel quadro; bisogna conoscere a menadito il pubblico de' teatri d'Italia per mettere a suo luogo, così utilmente, la scena che farà chiasso e il personaggio che farà effetto.

Un altro con quella materia per le mani, avrebbe modellato un aborto, un mostro, una caricatura indecente... Paolo Ferrari ne ha cavato fuori una figurina di gesso da collocarsi così per figura sopra lo scaffale dove stanno tutti in fila i suoi bei lavori drammatici, stampati veramente bene, e rilegati con tanto lusso.

E bisogna anche essere un Paolo Ferrari per trovare un pubblico che applauda un dramma come l'*Alberto Pregalli,* e degli attori che facciano ogni sforzo per farlo applaudire.

Voi altri, a Firenze, avete reso giustizia al merito incontestabile degli artisti della Compagnia Monti... lasciate che io compia dal canto mio cotesto sacrosanto dovere cogli attori abilissimi della Compagnia Pietriboni.

Egli è un gran pezzo, per mia fè, che la Compagnia Pietriboni non calca le scene dei teatri fiorentini; e questo fa un gran torto... agl'impresari di Firenze. Una schiera d'artisti in cui figurano i nomi della Silvia Fantechi-Pietriboni, di Giuseppe Pietriboni, di Luigi Rasi, della Maria Rosa Guidantoni, di Domenico Bassi, di Cesare Barsi, della Da Caprile, delle due Bassi, della Ernestina Polesi, del Rigatti, del Bernabei, del Canevari, non dovrebbe rimanere troppo tempo lontana dalle scene dell'ex-capitale. Non è possibile immaginare un insieme più omogeneo, più perfetto, più intonato; nè maggior diligenza e maggiore abilità nella direzione, nè più ghiotta varietà nel repertorio, nè pregi più commendevoli nei singoli attori.

PICCOLO TEATRO

Giorgetta cieca

Dramma in 2 atti

9 Aprile 1883.

Non è il teatro, scusatemi, quello che Paolo Ferrari e Giacinto Gallina, e Leopoldo Marenco hanno scritto per la signorina Gemma Cuniberti, che a dodici anni, poco più poco meno, si è già guadagnata nell'esercizio dell'arte drammatica una bella fama e un bel patrimonio.

Certo quella bambina è un portento, e recita — poverina — con una passione, con un sentimento, con un'espressione di verità molto superiori all'età sua. Deve avere, senza dubbio, un'intelligenza precoce, e un'attitudine singolarissima e sorprendente pel giuoco della scena, che le suggerisce intuitivamente molte furberie che tante attrici invecchiate sul palcoscenico si studiarono invano di apprendere nell'esercizio diuturno dell'arte. Ma è sempre una bambina, e le parti che si attagliano alla sua età, alla sua statura, alla sua voce, alle sue forze, non possono oltrepassare certi confini.

Paolo Ferrari, che la sa lunga, e che ha dato alla Gemma una commediola in due atti: *Giorgetta la cieca*, volle in *due parole a chi legge* preposte alla edizione milanese di quel suo componimento, iniziare il pubblico alle sofferenze e alle smanie di un autore condannato a scriver drammi per la piccola Cuniberti.

« Alle difficoltà d'ordine estetico — egli
« dice — se ne aggiunga un'altra d'ordine pra-
« tico; e questa è la mancanza d'altri fanciulli,
« in mezzo ai quali e coi quali possa l'autore
« svolgere una azione scenica adattata alla età

« della *protagonista*. L'autore invece è con-
« dannato a fare di una decenne giovinetta
« (1881) il centro di una azione di cui gli altri
« personaggi sono tutti uomini e donne già
« maturi; cosicchè per avere equilibrio e pro-
« porzione o bisogna ingrandire la bambina o
« impicciolire le donne e gli uomini. Questa
« necessità riduce a così scarso numero i temi
« possibili che ben presto sono esauriti.

« . . . Non si tratta di offrire al pubblico
« un'opera d'arte; il pubblico vuol vedere la
« Gemma a fare miracoli; si tratta dunque di
« dare alla Gemma un canovaccio sul quale
« ella possa ricamare i suoi miracoli... ».

Dio immortale!... Dare un *canovaccio* a quella povera figliuola, non perchè se ne serva a strofinare le scodelle e le teglie in cucina, ma perchè si diverta a *ricamarci* sopra... e per giunta a ricamarci dei *miracoli!*... Dev'essere un'impresa ardita davvero!...

E per questa *Giorgetta* Paolo Ferrari ci racconta che « egli ebbe anche una rima obbli-
« gata di più: e cioè una lettera del padre
« della Gemma in cui egli lo pregava di fare
« una cosa molto« drammatica, anzi *straziante*,
« tale essendo il genere che si preferisce in
« quelle città dell'America ove questa comme-
« dia doveva essere recitata dalla Gemma ».

Alla buon'ora!... Il problema, consisteva dunque nel contentare le città dell'America che preferiscono il *genere straziante;* e il problema fu risoluto. Le città d'Italia rimangono libere di giudicare a modo loro; e Paolo Ferrari non si avrà a male, se, dopo gli applausi prodigati a Gemma Cuniberti, le suddette città italiane manifesteranno qualche dubbio circa la perfezione artistica di quella disgraziata *Giorgetta*.

Si tratta — oh! ve lo dico subito in quattro parole — si tratta di un padre che colpito dalla sciagura per una sua bambina rimasta cieca a trenta mesi d'età, non vuole che nessuno

posi le mani sugli occhi della sua adorata figliuola; e concepisce, ed eseguisce il desegno di emigrare in America; e di rimanerci sette anni a studiare i segreti dell'oculistica, per poi operare la sua bambina da sè!... Questo deve senza dubbio lusingare l'amor proprio degli Americani... ma a noi rimarrà sempre per lo meno incomprensibile e stravagante. Da noi un medico — dico un medico e non un negoziante o altro brav'uomo purchessia — non consentirebbe per tutto l'oro del mondo a operare sulla propria figliuola, foss'egli il più esperto oculista di tutta la superficie del globo; da noi un babbo non lascierebbe una figliuola cieca sette anni per la vanagloria di restituirle la vista a comodo, e al ritorno da lontani paesi, dove potrebbe benissimo non imparar nulla per asinaggine dei maestri o per buaggine sua... nel qual caso la bambina resterebbe cieca per tutta la vita. Da noi a nessun uomo sensato cadrebbe in mente di arrivare in sette anni a tanta dottrina e a tanta pratica nell'oftalmoiatria da assumersi la terribile responsabilità di operare degli occhi una figliuolina adorata.

Ora è da sapersi che *Roberto,* il padre in questione, aveva avuto *Giorgetta* dalla sua unione con *Maria,* donna di umile casato, mentr'egli, figlio al *marchese di Martelloro,* era stato cacciato via dal genitore aristocratico, giust'appunto pel fatto di cotesta unione; è da sapersi che il *marchese di Martelloro* si era poi preso l'incomodo di fare una visita a *Maria,* unicamente per dirle ch'ei non aveva più figlio, che per lui *Roberto* era morto, ed altri complimenti siffatti; è da sapersi che *Giorgetta* aveva ascoltato ogni cosa dietro a una porta, e aveva preso quelle parole per quattrini contanti, e aveva creduto alla morte del babbo — non disingannata dalla madre per certi motivi metafisici — e tanto dolore ne aveva sentito che, scossa dalla lettura d'un

giornale ove si narrava il suicidio di una bambina (le serve di casa hanno il maledetto vizio di leggere le gazzette alle monelle di dieci anni!...), aveva deliberato di torsi la vita con un veleno, bevendo un mezzo bicchiere di aceto, nel quale poco prima aveva immerso un mazzo di fiammiferi di legno, colla parte infiammabile entro il liquido.

E il babbo era tornato giusto appunto mentre *Giorgetta*, eseguito il ferale proposito, sentiva già i primi effetti della pozione!...

Gli Americani che preferiscono il genere straziante sono stati serviti — mi sembra — a misura di carbone.

Per fortuna, quella bambina tanto intelligente e precoce, avendo sentito parlare di fiammiferi infusi nell'aceto dalla parte infiammabile, volle essere sicura del fatto suo, e prese gli stecchini *a due, a tre, a cinque per volta...; li fregò sotto la scatola... ci fece prendere fiamma... li accese tutti, tutti... eppoi, quando li sentì accesi, spense la parte infiammabile dentro l'aceto, e...* Dio ti ringrazio... bevve *aceto affumicato, ma innocuo!...*

E questo prova che l'intelligenza è un gran dono dello Spirito Santo, e che nelle bambine di dieci anni serve, per lo meno, a non morire d'indigestione di fiammiferi!...

Fortuna che Paolo Ferrari ha scritto il *Goldoni*, e il *Duello*, e il *Ridicolo*, e le *Due dame*, altrimenti l'*aceto affumicato* avvelenava lui!...

La Gemma Cuniberti ricamò per davvero su cotesto canovaccio i suoi miracoli, e fu applauditissima... da un piccolo numero di spettatori; perchè oggimai i piccoli prodigi, in Italia, non sono più tanto prodigiosi nè tanto rari. Passò il tempo in cui la Gemma Cuniberti era sola a suscitare le meraviglie del pubblico. Oggi abbiamo i tre fratelli Lambertini, fra i quali c'è un *caratterista* esimio di quattro anni a mala pena... e anche loro sono andati in America,

se Dio vuole. Abbiamo bambini attori, cantanti, pianisti, violinisti, concertisti... O piuttosto non ci sono più bambini e dopo il *caratterista* di quattro anni, avremo — giova sperarlo — la *madre nobile* di diciotto mesi.

Oh!... ci sono ancora dei bei giorni pel teatro italiano... se lo risparmia il lattime!...

Maria e Mario

Commedia in 2 atti, con prologo

16 Aprile 1883.

Sono stato accusato — e, secondo me, sono stato accusato a torto — di severità eccessiva verso quella piccola Gemma Cuniberti, che in Italia e fuori d'Italia ha suscitato tanti entusiasmi, ha strappato tanti applausi alle mani più torpide e più neghittose, ha raccolto tante corone, e (quel che più importa), ha solleticato la fantasia a tanti drammaturghi e l'estro a tanti poeti.

Cotesto, sia detto senza nessun studio di serotina palinodia, è un peccato di cui non mi sento colpevole in coscienza; e perciò non mi credo punto obbligato a farne ammenda onorevole, come desidererebbero tante gentili e colte persone che nella settimana decorsa mi hanno prodigato per lettera i loro amorosi consigli.

No signori, no signori... io non ho mai *tentato di denigrare la fama d'una celebrità futura,* come scrive quella signora reveritissima che impostò la sua lettera all'Ufficio delle Ferrovie Romane; e molto meno ho voluto *mescolare una goccia di fiele al concerto delle lodi unanimi che tutta Italia tributa alla piccola Ristori,* come dice quell'ottimo cittadino che si firma: Giorgio S... con tre puntini di reticenza. Ohibò!... non m'è mai occorso in vita mia di *denigrare la fama* di nessuno, almeno con cotesto proposito deliberato; e quanto al

mescolare una gocciola ad un concerto — non ne dispiaccia al signor Giorgio con tutti i suoi puntolini — io la ritengo un'operazione impossibile per tutti i versi, e me ne rimetto al giudizio spassionato di qualunque... farmacista.

Parliamoci chiaro... e parliamoci in italiano, se è possibile; io professo per la giovinetta Cuniberti una sincera e schietta ammirazione, che ho manifestato più volte, e già da lungo tempo, con le frasi meno equivoche e più laudative. Non crederei di aver detto abbastanza quando, con molti altri, mi limitassi ad affermare ch'ella ha una intelligenza, una abilità, una valentia d'esecuzione *assai superiori all'età sua,* per ripetere la frase barbaresca che adoperiamo abitualmente noi, cronisti teatrali. Pur troppo l'età non ci ha nulla che vedere, e non può servire affatto di termine di paragone. Ci sono e ci saranno sempre molte attrici mature, anche fra quelle maturate sulle tavole del palcoscenico, che in fatto d'intelligenza avrebbero molto da invidiare a una bambina, foss'ella la meno precoce e la più ottusa di cervello; e ci sono moltissimi attori che, se vivessero ancora cent'anni, non arriverebbero mai, non dirò ad eseguire, ma neanche a intravedere da lontano, uno solo dei caratteri drammatici o comici che quella piccola artista dodicenne interpreta con tanta delicatezza e con sì fino criterio.

Ho detto artista, perchè la bambina Cuniberti è veramente un'artista più e meglio che un'attrice; artista d'indole, di temperamento, di sentimento, d'intuizione. So ch'ella comprende senza sforzo, che apprende senza fatica, che intende senza stento; che non imita ma crea, che non copia ma concepisce; che non ripete ma fa di suo. Lo so e lo dico da due anni in qua, e lo dirò sempre quando me ne capiti l'occasione; e so e dico che cotesto fenomeno è veramente prodigioso, unico meglio che raro,

e tale da giustificare i più ardenti entusiasmi e le più fondate speranze.

Ma... mi fa pena. quando penso alla Gemma Cuniberti, quell'improbo lavoro quotidiano, quel consumo incessante d'energia e di forza fisica e morale, in un cervello non ancora giunto al suo perfetto sviluppo e in un corpo non ancora pervenuto al suo stato normale. Mi fa pena quella iniziazione ai misteri della vita, ai dolori dell'esistenza, alle miserie della società; quella scienza di fiingere mi rattrista, e più assai mi rattristerebbe se la finzione non ci avesse niente che vedere; e mi addolora il pensare che il teatro italiano, così povero oggidì di buone attrici, si mangia così il suo grano in erba, si divora la speranza di un bene futuro, e avrà un'attrice consumata, stanca, finita, decrepita, quando potrebbe avere un'artista giovane, fresca, inspirata e sublime. Quale sarebbe la Gemma Cuniberti il giorno in cui l'età le avesse rivelato i suoi segreti, in cui la passione avesse parlato al suo cuore, in cui la vita avesse rischiarato la sua intelligenza?... E quale ci apparirà fra dieci anni, fra cinque anni, dopo avere trascinato la sua affannosa adolescenza sul palcoscenico, dietro le quinte, dove il sole arriva la mattina, alle prove, per uno spiraglio; dove l'aria entra la sera, alla recita, da un fessolino; dove tutto è falso, finto, bugiardo, sudicio, polveroso, arroventato dalle fiamme della ribalta e delle bilancie?...

Che sarà della intelligenza della Gemma Cuniberti dove altri cinque anni di cotesto esercizio violento, recitando sempre una parte esagerata in una produzione convenzionale, rimanendo bambina il più lungo tempo possibile, o diventando troppo presto ragazza, sempre fuori della sua orbita naturale, framezzo a personaggi — come diceva benissimo Paolo Ferrari — o ingrossati o rimpiccioliti per necessità; aggirandosi nell'ambito d'una azione artifi-

ciale, in un mondo artificiale, creato apposta per lei da scrittori che hanno troppo ingegno?...

Capisco le necessità, o le cupidigie, dei grassi e pronti guadagni; ma capisco ancora le esigenze della natura fisica e morale in una bambina, che cresce in quell'atmosfera chiusa e viziata.

E poi ho paura quando penso al teatro italiano, che da un pezzo in qua patisce difetto di attori *grandi,* ed è minacciato da tanta esuberanza di attori *piccini.* Per la Gemma *transeat;* eccomi qua anch'io, coll'applauso pronto, coll'entusiasmo preparato, coll'articolo laudativo, col mazzo di fiori, col regalo, col turibolo... Se li merita tutti, cotesti attestati della nostra ammirazione; e facciamo pure, chè non faremo mai abbastanza. Ma... e gl'imitatori, e le imitatrici!... Quante povere bimbe studieranno a suon di scapaccioni una parte, che reciteranno a suon di smanacciate; quanti attori quante attrici di dieci anni, passeranno tutta intera la loro sventurata o triste adolescenza, in quella fogna, in quella prigione, in quell'ergastolo, affaticate, strapazzate, contaminate anzi tempo?... Che arte ci si prepara, che repertorio si forma, che scuola s'instituisce, che tradizione si perpetua?... E che pubblico si educa?...

Oh!... lasciatemi brontolare in santa pace; tanto, ad ogni modo, il mio brontolio non serve a nulla di nulla!... Lasciatemi sfogare alla meglio il mal'umore che m'investe; e non temete... parlo per vostro bene, per l'amore immenso che porto al teatro e al paese... e nelle mie parole non c'è neanco l'ombra della cattiva intenzione per quella cara bambina meravigliosa, a cui auguro ogni fortuna e ogni trionfo.

Nè trionfi maggiori ella può desiderare di quelli che ottenne nelle due ultime produzioni del suo repertorio speciale: *Mario e Maria* di

Paolo Ferrari; e *Croci* di Erik Lumbroso; due commedie, anzi due drammi ch'ella interpretò in modo assolutamente insuperabile.

Il primo è un lavoro pensato e costruito da un uomo di genio, che scherza colle difficoltà, sicuro di poterle vincere e di saperne cavare il maggiore effetto. La piccola protagonista di quella azione straziante sostiene a maraviglia i due personaggi, quello di *Mario* e quello di *Maria;* e nel primo atto ci strappa dal profondo del cuore le lagrime più amare colla spettacolo d'una povera bambina che muore, e d'un fanciullo sventurato che smania di dolore per la morte della sorella. Quella morte è qualche cosa di così vero, di così angoscioso, che non so ritornarci su colla mente senza sentirmi salire i singhiozzi per la gola e i brividi corrermi per le vene. Nessun artista è capace di morire a quel modo... tant'è vero che io, uomo fatto com'è piaciuto a Domeneddio; io babbo che adoro i miei figliuoli e amo quelli degli altri, non vorrò mai più, mai più vedere coi miei occhi quello spettacolo spaventoso.

E se fossi Re di corona, se fossi padrone di comandare a modo mio... Oh! insomma non ne parliamo più, e mettiamoci sopra una pietra. (1)

Il secondo drammetto è un capolavoro di tenerezza e di affetto. Erik Lumbroso ha prodotto uno di quei gioielli che assicurano per sempre la riputazione di un artista. Dico che s'ei non avesse dato altro alle scene, quelle sue *Croci* basterebbero a non farlo dimenticare mai più. Lì non c'è nulla di convenzionale, nulla di artificioso, nulla di creato secondo le leggi d'una estetica paradossale e fittizia. Tutto è sentito, tutto è pensato, tutto è sviluppato nell'ordine degli avvenimenti possibili e delle passioni abituali. Si tratta di una bambina che

(1) Il Ferrari scrisse per la Cuniberti anche *Antonietta in collegio*, rappresentata a Milano, alla Commenda nel settembre 1879.

sola veglia al capezzale della mamma agonizzante, e sola la vede morire, e si trova sola con quel cadavere adorato!... Eppure la scena non fa raccapriccio, e l'economia del drammetto comporta anche la sua nota gaia e la sua figurina esilirante, nel personaggio del dottore che cura la moribonda e raccoglie poi l'orfanella.

Gli applausi scoppiarono fragorosi all'attrice e all'Autore, nè mai trionfo fu più schietto, più completo, e più meritato.

TEATRI E COMPAGNIE
all' epoca della
Compagnia Nazionale

12 Settembre 1881.

Meglio tardi che mai... e mi congratulo meco stesso d'essere ritornato a Firenze prima che la Compagnia drammatica di Cesare Rossi abbia terminato il corso delle sue rappresentazioni sulle scene dell'Arena Nazionale. Da un pezzo in qua, pur troppo, le buone Compagnie fanno difetto al nostro buon pubblico fiorentino; gli attori eccellenti, i capicomici accreditati mettono degli intervalli di tre o quattr'anni fra una visita e l'altra; e poi ci vengono a scappa e fuggi, nelle stagioni di ripiego, all'epoca dei solleoni, tanto per diminuire la cifra delle perdite inevitabili, e per tenere gli Attori in esercizio. Le tradizioni del nostro teatro vanno perdendosi a poco a poco nella memoria dei vecchi appassionati per l'arte; e se andiamo di questo passo per un altro po' di tempo ancora, vedremo le nostre scene più illustri appigionate a qualche masnada di filodrammatici, che ci daranno sopra dei melodrammi comicissimi e delle tragiche feste di ballo. *Quod Dii omen avertant!...*

La colpa di questo stato di cose non è tutta del pubblico e nemmeno degli artisti. Non è vero che la gente abbia perduto ogni simpatia per le rappresentazioni teatrali, e che preferisca di passeggiare al soffio della tramontana nelle interminabili serate d'inverno, o di sdraiarsi sulle panche delle bettole, dei caffè e delle birrerie ai crepuscoli roventi dell'estate. E non è vero che i capicomici, stupidamente nemici di sè stessi, sdegnino di rinno-

vare i repertorii, o rifiutino per un puntiglio sciocco, per una bizza imbecille, di tentar la fortuna in una *piazza,* dove ci sia la più lontana probabilità di riportare a casa qualche migliaio di lire.

Il guaio sta tutto, o quasi tutto, nel vecchio ordinamento delle imprese teatrali, obbligate a subire i capricci, le ubbie, le fisime prepotenti di Accademie decrepite, che si ostinano a rimanere immutate ed immobili mentre tutto il mondo cambia e cammina. Finchè non si troverà modo di consegnare al capocomico un teatro libero d'impegni, di privilegi, e d'ipoteche, un teatro che si possa sfruttare dalla *platea* alla *piccionaia,* senza palchi di proprietà privata che facciano la concorrenza all'impresa, senza poltrone sequestrate a profitto del corpo accademico, senza obblighi di cento categorie che riducano a meno della metà i posti disponibili per gli spettatori paganti; finchè la scelta degli spettacoli, o quella delle compagnie dipendano dalla cocciutaggine inintelligente di trenta o quaranta mummie che fanno un botteghino delle chiavi de' palchi o de' gettoni di presenza alle adunanze, l'arte drammatica cadrà ogni giorno più in basso, e saranno vani tutti gli sforzi per farla risorgere e progredire.

Cesare Rossi, artista di fama ormai chiara, capocomico di intemerata riputazione, e direttore di abilità universalmente riconosciuta, ha trovato cotesto aiuto e cotesto favore nel Municipio di Torino, che gli concede l'esercizio gratuito del teatro Carignano, all'unica condizione che ne eserciti le scene colla sua Compagna per sei mesi dell'anno. E quello è già un primo esperimento di *Compagnia permanente,* fatto in una grande città appassionatissima per l'arte drammatica, in un teatro ricco di tradizioni gloriose, frequentato per antica consuetudine da un pubblico fedele raggranellato fra la più colta aristocrazia del

paese... ed in condizioni incomparabilmente migliori di quelle immaginate e proposte per qualunque altra *Compagnia permanente,* dacchè nessuna ingerenza si è voluta riserbare il Municipio torinese sulla scelta degli artisti, sul genere degli spettacoli, sulla composizione dei repertorii.

Eppure, tanto l'idea d'una Compagnia stabile è poco connaturale all'indole del nostro pubblico e al costume della nostra popolazione, che il Direttore della Compagnia torinese vede da un lato la convenienza di profittare del semestre di vacanze per condurre i suoi artisti a esercitare le scene di altre città italiane; e dall'altro non trovando su quelle scene le condizioni di libertà che gli sono concesse al teatro Carignano, vede miseramente consumare in quel breve periodo i profitti accumulati nella prima metà dell'anno.

Queste melanconiche considerazioni stanno qui soltanto a dimostrare che la piaga è profonda, e che non bastano a curarla i lenitivi e gl'impiastri adoperati a tutt'oggi. Intanto finchè si cerca e si studia un rimedio ai malanni presenti e alle miserie future, noi godiamoci in santa pace questo po' di buon tempo, e profittiamo della fortunata combinazione che conduce Cesare Rossi sul palcoscenico dell'Arena Nazionale.

La schiera d'artisti che circonda quel Capocomico illustre per tanti e sì meritati trionfi, è degna in tutto del suo applaudito direttore. E non hanno bisogno di amplificazioni rettoriche e di encomii ampollosi, attori egregii come la signora Duse, la signora Bernieri, la signora Andò Paladini, la signorina Zangheri, e l'Andò, e il Leigheb, e il Diotti, e il Colombari, e il Checchi, e il Capodaglio, e altri molti iscritti nell'elenco della Compagnia. Il pubblico li saluta ogni sera colle più unanimi acclamazioni, ambita... ma un po' insufficiente

ricompensa ai nobili sforzi di chi s'affanna a rallegrare il tedio di queste serate fiorentine.

Quanto al repertorio, la botte dà del vino che ha... e a questi lumi di luna la botte di Cesare Rossi ha un vino certamente non inferiore a quello delle cantine meglio fornite e più accreditate.

Certo, le novità si contano sulle dita, e tutte non riescono a bene... ma da che la letteratura drammatica è diventata la cosa più comune e volgare di questo basso mondo; da che tutti, anche i più ignoranti e più seri, si son messi a scombiccherare drammi e commedie; da che in un paese dove un buon libro rende appena un migliaio di lire al suo autore, una produzione teatrale anche mediocre, produce al drammaturgo più in voga, la miseria di sette o ottomila franchi di buona moneta, i drammi e le commedie nascono e muoiono come le mosche e il genio creatore degli scrittori di teatro si brucia l'ale ai lumi della ribalta.

Segue a questo punto l'esame del dramma, *Gli ultimi giorni di Goldoni*, che è riferito a pag. 11.
Indi, la rassegna prosegue:

Ugual fortuna ebbe sulle scene dell'Arena Nazionale Achille Torelli colla sua nuova commedia *Scrollina*... ma io non l'ho sentita nè letta, e ne ho raccolto notizie così contraddittorie, che mi contento di registrarne qui il titolo solo, e la data della rappresentazione; nell'interesse della cronologia teatrale e nulla più; salvo a dirne la mia modesta opinione a tempo più opportuno e a criterio meglio informato.

E si aspettano a gloria altre tre novità: *La Scuola dei fidanzati* di Giuseppe Giacosa; *I Rosellana* di Achille Torelli; *Pietro Aretino* di L. D. Beccari, che si stanno preparando e studiando. (1)

---

(1) Anche di questo lavoro è qui riferita la critica a pag. 32.

Come vedete, le novità non mancano, gli autori lavorano, la vita drammatica accennerebbe a un certo risveglio... ma le condizioni del teatro non migliorano punto, i nostri Attori continuano a cercare più prospere sorti nelle lunghe peregrinazioni in paesi lontani.

È ella cotesta una buona speculazione?... Non parlo per l'arte, che a senso mio non guadagna mai nulla in siffatti tentativi; ma accenno al mestiere, all'industria, all'*affare* del teatro italiano.

Se date retta alle corrispondenze più o meno genuine de' giornali speciali, e ai racconti de' reduci, o alle lettere degli emigrati — quando son fatte in vista d'una certa pubblicità — le faccende vanno sempre a gonfie vele; la commedia italiana attecchisce in quelle regioni ospitali, e la cassetta dei capicomici rigurgita di napoleoni, di dollari, e di lire sterline. Ma io mi ostino a credere che il rovescio della medaglia non risponda punto al diritto.

Già, prima di tutto, gli antichi entusiasmi dei coloni italiani all'estero e degli stranieri per le nostre artistiche celebrità hanno avuto tempo di sbollire. Coteste *esposizioni* di grandi artisti si son fatte ormai troppo frequenti, e manca a poco a poco il fascino della novità e l'interesse della curiosità. L'amor proprio de' nostri grandi attori non deve essere stato lusingato da certi equivoci troppo eloquenti, pe' quali un artista mediocre ha potuto talvolta, nel giuoco della scena dare scacco matto a un compagno mille volte più degno e più meritamente celebrato.

Poi le condizioni dell'impresa sono essenzialmente cambiate. Non si tratta più di condurre di là dai mari un grande attore di fama mondiale, che espone sul teatro quattro o cinque capilavori di autori illustri, universalmente ammirati, circondandoli di modeste personalità che tolgono poco alla sua luce irradiante e costano poco alla sua borsa. Adesso viag-

giano intere Compagnie, che hanno a capo qualche artista senza dubbio eccellente, ma men conosciuto nel gemino emisfero; e in coda una turba di comici minori... molto minori... la cui cooperazione è indispensabile alla buona riuscita delle rappresentazioni teatrali. Viaggiano con un repertorio poco adattato all'esportazione; roba di tutti i paesi, ma fatta alla foggia paesana, e già nota e sfruttata e quasi sempre esaurita; roba eccellente, se vogliamo, ma di poca figura... e molta roba, da cambiare tutti i giorni per solleticare una curiosità che va sempre scemando e accostandosi all'indifferenza.

Le Compagnie così formate costano il nodo del collo, e spendono gli occhi della testa in viaggi, in trasporti... in frequenti stamburate della stampa venale... perchè dappertutto non si trovano, come in Italia, giornalisti che non costano nulla... o che costano tanto poco!... E ci sono le gare, i puntigli, le dissensioni, gli antagonismi, le convenienze teatrali che sciupano tanta parte di pazienza e di vigore! Gli impresari animosi, che pigliavano la responsabilità del tentativo e pagavano del proprio, sono spariti a uno alla volta; e i nostri capicomici si avventuraono alla cieca in una speculazione rischiosa ed incerta. Quando tutto vada bene, basta un principio d'epidemia, una rivoluzione improvvisa, una guerra civile... o incivile; un'elezione, o una morte, o una cacciata di Presidente, per mandare a male i calcoli più securi e i disegni meglio architettati.

Lasciamo i nomi da parte e ragioniamo degli avvenimenti. Io non credo che qualche capocomico tornato di recente in Italia abbia a rallegrarsi troppo della sua ultima escursione fuor de' confini della penisola. A conti fatti, il resultato parve deplorevole assai... più deplorevole forse di quel che sarebbe riuscito passando i tremendi giorni canicolari all'ombra del campanile natio. La gloria — se pure glo-

ria ci fu, e se il romore vano merita proprio cotesto nome — sarà forse una bellissima cosa; ma non si segna in bilancio e non ci si fanno sopra quelle maledettissime quattro operazioni aritmetiche che si chiamano mangiare, bere, vestire... e pensare alle scadenze.

Nè credo che abbiano molto a lodarsi dell'intelligenza e dell'acume critico del pubblico straniero quegli attori italiani che veggono più volentieri accorrere la gente in teatro quando il cartellone annunzia per lo spettacolo della sera: *La mascherata dei 30 pagliacci!*... Oh!... valeva ben la pena di attraversare l'Oceano per andare a cogliere allori colle pagliacciate!...

Altri hanno altri crepacuori. Vagano di città in città, sempre inseguendo la fortuna che fugge; irrequieti, affaticati, malcontenti, discordi; e lottano colla triste necessità, e si aiutano con mille espedienti, e medicano le piaghe col sale e l'aceto... rimedio eroico, che brucia e fa guaire...

I più illustri intanto, i più esperti, quelli che possono fare assegnamento sul loro proprio valore, hanno abbandonato l'idea de' viaggi avventurosi in compagnia di satelliti minori; e vanno soli, con buoni contratti debitamente assicurati, a recitare in italiano fra gli attori indigeni che parlano la lingua del paese. Così tutte le eventualità contrarie sono eliminate dal giuoco, e si vince di certo la partita... Ma che valore artistico può avere un simile trionfo?...

Perchè non cerchiamo invece, tutti quanti d'amore e d'accordo, di studiare le condizioni non liete in cui è ridotto il nostro teatro, e di cercare ai mali un rimedio pronto ed efficace?... Forse l'impresa è meno difficile che altri la dipinga. E l'artista italiano che sente altamente la propria dignità e il decoro dell'arte sua, potrebbe — dopo tanti viaggi errabondi e tante avventure penose — tornare un

giorno alla terra natia, e trovarci quella calma, e quel dolce e fidato asilo che cercò invano attraverso i mari e i deserti...

E tu, nel tuo dolor muto e pensoso,
Ritroverai la madre; e in queste braccia
Nasconderai la faccia...
Nel sen che mai non cangia avrai riposo!

10-11 Giugno 1883.

Su via, coraggio; non ci lasciamo vincere dalla stanchezza. Un ultimo sforzo, un'ultima corsa rapidissima, e avremo esaurito il nostro programma, e avremo compiuto il nostro dovere, e ci troveremo in pari col movimento dei teatri fiorentini in queste prime settimane della stagione d'estate, che promette di riuscire oltre il consueto animata, e vivace, e feconda.

E poi, alla prima occasione, profittando d'un giorno di vacanze, o d'una settimana vuota di novità, continueremo i nostri studi, le nostre discussioni accademiche, le nostre riviste retrospettive intorno agli spettacoli della stagione passata, e alle controversie suscitate in proposito fra i più appassionati amatori dell'Arte drammatica.

I quali, checchè altri ne dica, sono ancora in buon numero; e non domandano di meglio che un pretesto legittimo, una ragione plausibile per affollarsi in platea e nei palchi, per assistere a una serie di bene ordinate rappresentazioni.

Quando Firenze si lagna d'esser tenuta un po' troppo fuori del movimento drammatico, e di sospirare troppo lungamente le novità che chiamano la moltitudine negli altri teatri del Regno; v'ha chi accusa il nostro pubblico d'ignavia, d'indifferenza, di noncuranza; v'ha chi ripete in tutti i tuoni che i Fiorentini sono ormai disamorati delle cose teatrali, e rifiutano di spendere quei pochi soldi del biglietto,

e vanno più volentieri a prendere i freschi lungo le sponde dell'Arno o sotto gli alberi frondosi delle Cascine. Gente taccagna ed avara, che ha il granchio alle mani, e che vorrebbe ancora, come una volta, godersi con ventotto miserabili centesimi le rappresentazioni di Gustavo Modena e di Gaetano Vestri, o quelle della Pasta, della Malibran e della Cerrito.

Ma intanto, quando un impresario intelligente apre le porte del suo teatro a una schiera di ottimi cantanti, o di attori meritamente celebrati; quando il cartellone invita gli spettatori con un programma degno di seria attenzione e pieno di promesse, magari un po' lusinghiere, subito i Fiorentini abbandonano le rive del fiume e le ombre dei boschetti accarezzate dalle brezze vespertine, mettono mano alla tasca senza farsi punto pregare, e corrono in frotta al teatro... anzi: ai teatri, in plurale, dove intraveggono almeno la probabilità di passare una serata come Dio comanda in un divertimento che contenti tutt'insieme il cuore, l'orecchio e l'intelletto.

Ecco qua: nelle settimane decorse abbiamo avuto, aperti contemporaneamente, tre teatri di prosa; e tutti e tre hanno raccapezzato senza fatica il loro pubblico volenteroso, indulgente, benevolo, in una stagione in cui la temperie più dolce — dopo tanti mesi di stravaganze atmosferiche — invita davvero piuttosto a peripatetici colloqui al lume della nuova luna, che alle sedute faticose ed incomode sopra le seggiole di Barga e sui cuscini di tela d'America.

Egli è che il Fiorentino, buongustaio, pretende e non a torto di spendere i suoi quattrini giustificati; e vuole che si tenga conto della sua dignità di pubblico intelligente; e si sdegna come d'una mancanza di rispetto se altri si arrischia d'abusare la sua buona fede e d'invitarlo ad un trattenimento che lo metta in pericolo di sganasciarsi dagli sbadigli; ma se

un drappello di artisti veri fa capolino dal palcoscenico, il buon popolo di Firenze lascia in fretta e in furia la tavola, la poltrona, la passeggiata e magari l'appuntamento, e se ne va, un'ora prima dell'alzar del sipario, a conquistare un posto nella platea ancora immersa nella più profonda oscurità.

Così, per esempio, all'Arena Nazionale, nessuno dei soliti frequentatori mancava all'appello la prima sera in cui comparve su quelle scene il nostro buon Luigi Monti, artista eccellente; maggiore della sua fortuna, benemerito per tanti titoli del teatro nazionale; circondato da' suoi fedeli compagni d'arte che gli fanno degna corona: la signorina Pavoni, la signora Jucchi-Bracci, il Belli Blanes, lo Zoppetti, la signora Bonfiglioli, la signora Sabatini; il Tellini.

Luigi Monti è, senza dubbio, uno de' più operosi capicomici che serbi ancora, benchè giovane d'anni, con amorosa sollecitudine le vecchie e non ingloriose tradizioni della scena italiana. La sua cultura non comune lo guida nella scelta delle produzioni di cui arricchisce il repertorio della sua Compagnia, e nella distribuzione delle parti, in cui spesso si racchiude il segreto del buon successo di una opera drammatica. Valente attore egli stesso, sempre gli piacque associarsi ad attori valenti, che dirige con grande acume e con attività infaticabile, di guisa che la sua Compagnia merita spesso d'esser lodata per l'armonia dell'insieme, per la diligenza dell'esecuzione, per quello che i comici chiamano l'*affiatamento* perfetto.

E l'esperienza pur troppo ci ha dimostrato quanto sia difficile ottenere un resultato così ottimo con artisti eccellenti, ciascuno dei quali ha una individualità così spiccata e così singolare.

Il pubblico fiorentino, giusto estimatore dei meriti di tutti e di ciascheduno, accolse con le

più festose dimostrazioni di memore simpatia l'ottimo capocomico ed i suoi abilissimi colleghi; e le prime recite della stagione furono rallegrate, all'Arena Nazionale, dagli applausi più unanimi e più fragorosi.

Il diavolo, che mette sempre la coda attraverso al cammino delle persone per bene, aveva giuocato alla Compagnia triestina (1) un pessimo tiro, privandola fino dai primi giorni di quella gentile attrice che è la signora Giuseppina Boccomini-Lavaggi, impedita da improvviso malore e trattenuta, con nostro grande rammarico, lontana dalle scene fiorentine.

Pure la rappresentazione del *Mondo della noia*, dei *Rantzau* e dei *Fourchambaull*, procedè trionfalmente grazie allo zelo e all'energia spiegata dagli artisti che vi presero parte. Inutile sarebbe ripetere le lodi tante volte tributate al Monti, allo Zoppetti, al Belli Blanes, alla signorina Pavoni, che gareggiarono d'impegno e di abilità per una intera settimana. Il pubblico li conosce, e sa quanto largamente si possa fare assegnamento sul loro buon volere, sulla loro intelligenza, sul dominio assoluto che essi hanno acquistato sopra le moltitudini col lungo e sempre glorioso esercizio dell'arte. E ci corre debito di ricordare specialmente, in questa rassegna la recente vittoria riportata nell'agone artistico dalla signorina Pavoni; che per più sere, passando improvvisamente dalle parti di prima attrice giovine a quelle di prima attrice assoluta, mostrò per non equivoci segni quale intelligenza eletta, quale energia, quale attitudine singolarissima ella possegga ed adoperi in circostanze così eccezionali. Il pubblico volle con lunghe acclamazioni attestare la sua ammirazione e la sua gratitudine a quella giovinetta, e farle pregustare anzi tempo quelle artistiche gioie,

---

(1) Compagnia drammatica triestina condotta e diretta dal Cav. Luigi Monti - Così si intitolava la Compagnia.

alle quali senza dubbio ella è serbata in avvenire.

Ma la malattia della signora Boccomini protraendosi oltre ogni ragionevole previsione e minacciando di tenere per troppo lungo tempo scoperto il suo posto, Luigi Monti, compreso della gravità delle circostanze e del rispetto dovuto al pubblico fiorentino, chiese ed ottenne, non senza lottare contro mille difficoltà, che la celebre attrice Adelaide Tessero Guidone testè giunta di ritorno dalla sua ultima escursione in America, venisse a dare sulle scene dell'Arena Nazionale, insieme alla Compagnia triestina, quel numero di rappresentazioni che comporta ancora la stagione estiva.

*
* *

Al teatro Umberto (1), dove la Compagnia Nazionale ha piantato per la prima volta le sue tende, accorre ogni sera, ormai da due settimane, un pubblico sempre più numeroso, e più e più sempre plaudente.

Innanzi che quella eletta schiera di artisti giungesse fra noi correvano per la città mille voci discordi, mille presagi di cattivo augurio. La Compagnia era travagliata da gravissime dissensioni, e ammalata di una di quelle malattie organiche che ne rendono possibile la dissoluzione ad ogni momento. Il repertorio era ingombro di vecchiumi e reso insopportabile da frequenti ripetizioni. Il teatro della piazza d'Azeglio era troppo eccentrico, troppo incomodo, troppo fuori di mano, troppo vasto per adattarsi al tuono sommesso e familiare della Commedia.

Ma i tristi presagi si sono dissipati in un batter d'occhio. Diciamo subito che la lontananza e l'eccentricità del teatro non furono niente affatto d'ostacolo alla folla degli spet-

(1) Il Teatro Umberto a Firenze, non esiste più: fu distrutto da un incendio.

tatori, invincibilmente attirata colà, prima dal desiderio di giudicare la Compagnia, poi dal fascino d'una esecuzione artisticamente perfetta e dagli splendori di un allestimento scenico addirittura inusitato.

Vero è che la Compagnia Nazionale, non già come Compagnia permanente — che a cotesto proposito faccio una volta di più le mie riserve, e non credo, nè spero, nè desidero ch'ella faccia buona prova per sei o sette mesi consecutivi nella Capitale del Regno — sibbene come Compagnia di giro, destinata a calcare successivamente tutte le maggiori scene d'Italia, consta di tali elementi che dànno secura garanzia di ottimo resultato.

La dirige Paolo Ferrari (1), il commediografo illustre, della cui abilità come direttore nessuno dubitò mai, e moltissimi ebbero prove così evidenti e così frequenti da dissipare qualunque incertezza. In essa tengono il primo posto artisti, per unanime consenso celebrati e lodati ottimi fra i migliori, una Virginia Marini, una Adelaide Falconi, un Reinach, un Leigheb, un Biagi, un Vestri, un Novelli, tutti noti, tutti da lungo tempo acclamati sopra ogni scena. E vicino a loro una schiera di giovani fra i più largamente dotati di eccellenti qualità, fra i meglio promettenti; alcuni già conosciuti e applauditi, un Bracci, una Leigheb, altri così felicemente incamminati a lieto avvenire, una Vitaliani, una Lodigiani ed altri molti che mi accadrà di nominare nel corso ulteriore delle rappresentazioni.

La Società romana che ha riunito tutti cotesti elementi dispone di mezzi che le rendono agevole e piana ogni più arrischiata e difficile impresa. Ella non ha da lottare coi mille imbarazzi, colle necessità penose, colle strettezze terribili che spesso seminano di triboli il cammino dell'arte alle compagnie meno solida-

---

(1) Cfr. nella citata *Biografia* il capitolo *Paolo Ferrari sul palcoscenico* p. 186.

mente costituite e organizzate. Gli artisti, securi del presente, tranquilli dell'avvenire, possono consacrare davvero tutto il loro tempo allo studio; non c'è nulla che turbi la serenità del loro intelletto, nulla che incalzi, che travagli, che soffochi la libera espansione delle loro facoltà, nulla che imponga una precipitazione soverchia nel portare alla scena un'opera nuova; nulla che a cotesta opera diminuisca, od alteri, o guasti le migliori condizioni di buon successo.

E quanto minore è in me la fede nella utilità e nella fortuna d'una simile Compagnia immobilizzata e confinata fra le mura d'un solo teatro, in una sola delle principali città del Regno d'Italia; tanto maggiore io sento la fiducia nell'avvenire dell'arte e nel buon resultato della speculazione quando si tratti d'una compagnia raccolta e ordinata allo scopo di rappresentare nelle città più popolose, sui teatri più illustri, non solo le più recenti commedie e i drammi nuovissimi de' nostri autori contemporanei, ma anche le migliori produzioni del nostro repertorio classico, e le opere più lodate del teatro straniero antico e moderno.

Colla febbre di novità che travaglia adesso tutti i pubblici d'Italia, una Compagnia di giro che sapesse scegliere con sano criterio, ed eseguire con grande abilità alcuni fra i drammi, fra le tragedie, e fra le commedie più memorabili del tempo passato, si gioverebbe più che altri non pensi di certe resurrezioni; e alternandole colla recita delle produzioni assolutamente nuove, circondandole di tutto il prestigio d'un allestimento scenico eccezionalmente pomposo, farebbe cosa utile a sè, graditissima al pubblico, ed all'arte giovevole per ogni verso. Ma non è questo il luogo nè il tempo di trattare cotesto argomento.

Basti per adesso accennare alla ripresa felicissima della commedia di Paolo Ferrari: *La*

donna e lo scettico, lavoro arditissimo pel concetto e per la forma, che segnò già un'epoca di transizione nella storia della letteratura drammatica moderna, e che rappresentata con mirabile perfezione, fruttò applausi meritati e fragorosi alla signora Marini, al Novelli, al Leigheb, al Vestri, e parve cosa assolutamente nuova, piena di energia e di vitalità.

Altrettanto e più deve dirsi della *Serva Amorosa,* commedia di Carlo Goldoni, che il Direttore della Compagnia Nazionale ebbe l'idea bene auspicata di rimettere in scena nella sua bizzarra originalità, colle maschere del Pantalone, del Brighella e dell'Arlecchino, ristabilendone il testo alterato dall'arbitrio de' comici, e ampliando nella forma propria dell'epoca e secondo l'indole della commedia dell'arte, le scene a soggetto fra i personaggi caratteristici. Non ho mai sentito in teatro uno scoppio di applausi più pieno, più unanime, più lungo di quello che accolse certe scene della *Serva Amorosa,* recitate dalla Marini (*Corallina*), dal Novelli (*Pantalone*), dal Leigheb (*Arlecchino*), dal Vestri (*Ottavio*) con un brio, con una vivacità, con una furia indiavolata che aveva tutta l'aria della improvvisazione. Quella novità degli attori col viso coperto dalla maschera, quei *costumi* tradizionali e foggiati in modo così strano, quei lazzi, quelle facezie, quei dialoghi, rallegrarono il buon pubblico fiorentino, sempre così ghiotto e adesso più che mai, del cibo semplice e saporito della commedia goldoniana.

Fra le produzioni nuove incontrò lietissima fortuna un bozzetto del signor Testoni, giovane autore esordiente, che promette di riuscire un eccellente scrittore drammatico. *L'ordinanza* è una cosetta in un atto, assai patetica, forse un po' troppo uniforme e monotona di tinte e d'intonazione, ma immaginata con sagace accorgimento e scritta col moltissimo garbo. Si tratta di un povero soldato che stando al ser-

vizio del suo colonnello, nella dolce consuetudine e nella familiarità della vita di tutti i giorni s'innamora perdutamente della figliuola del suo padrone, e si sente infelice di quell'amore senza speranza, e anela di sottrarsi a quella miseria con un pronto ritorno alla casa paterna; dove, ohimè, più non lo aspetta che la madre vedova e vecchiarella. E poco più tardi gli è concesso partire, non senza che il suo pietoso segreto si sveli all'animo gentile e misericorde del buon colonnello, che lo compatisce e lo conforta, e... lo accompagna fino all'uscio con una cordiale stretta di mano.

Nella commediola del signor Testoni mi piace quella semplicità che vi regna da cima a fondo, quel soffio di passione che vi domina sempre malgrado l'immobilità dell'azione e la vacuità della favola; mi piace l'assenza assoluta di grandi frasi e di declamazioni rettoriche, e mi piace lo studio posto dall'autore nello sciogliere in modo così naturale il suo povero intreccio. Era tanto facile cascare nell'assurdo, e cedere alla tentazione di finire il bozzetto con un matrimonio!...

Ultima fra le produzioni nuove venne alla scena il *Romanzo parigino* di Ottavio Feuillet, dramma in cinque atti, che l'autore della *Sfinge* fece rappresentare a Parigi, sul teatro del Gymnase, la sera del 27 ottobre 1882.

Il titolo spiega esattamente la cosa. Si tratta di un romanzo, nella peggiore accettazione della parola; vale a dire l'invenzione più stravagante, l'intreccio più sconclusionato, la forma più barocca che si possa immaginare: lavoro al disotto del mediocre, che si salva unicamente per la furberia del mettere in giuoco le passioni più nobili e più connaturali al cuore umano, e per l'abilità della fattura, e per l'eccellenza dell'esecuzione.

Un signore, che lasciava morendo, perduta nel mondo una figliuola adulterina, cui gli era interdetto per legge di trasmettere il suo

patrimonio, affida ad un amico una somma di tre milioni, con incarico di consegnarla alla ragazza quand'ella sia pervenuta all'età maggione. E muore tranquillo. Contate, vi prego, un morto.

L'amico, che si chiama il signor *De Targy,* impiega come stima più opportuno i capitali del fedecommesso, ma questi vanno perduti in una catastrofe di borsa. Il *De Targy* però è ricco di suo, ha un patrimonio in cui non entra neppure un soldo dei tre milioni ricevuti in deposito, e muore lasciando la moglie ed un figliuolo largamente provveduti di beni. Contate due morti!...

La vedova, depositaria del segreto, e tormentata dagli scrupoli, lo rivela improvvisamente al figlio, poco dopo che questi ha sposato una ragazza che adora; bella, elegante, fatta apposta per brillare nel lusso e nel mondo; figliuola d'un babbo e d'una mamma che sono morti. E quattro, se non vi dispiace!...

Enrico De Targy, colpito dalla rivelazione, turbato dai medesimi scrupoli che assediano la madre sua, risolve di restituire del proprio i tre milioni alla ragazza adulterina, che si fece sposa testè d'un tal barone *Chévrial,* pessimo soggetto, ricchissimo banchiere, libertino emerito... una vera canaglia in guanti bianchi, che non crede a niente tranne *alla materia,* e che pratica sfrenatamente il culto della sua fede.

È la miseria per la famiglia *De Targy. Enrico* accetta un posto di commesso nel banco dello *Chévrial;* ma *Marcella,* la moglie, con la miglior volontà del mondo soffre e si sdegna di quella vita di privazioni, e piuttosto che cedere alle perfide sollecitazioni del *Barone di Chévrial,* preferisce fuggire dal tetto coniugale, con un celebre tenore, che la condurrà in America, dove ella, cantando con lui, potrà facilmente riguadagnare i milioni perduti.

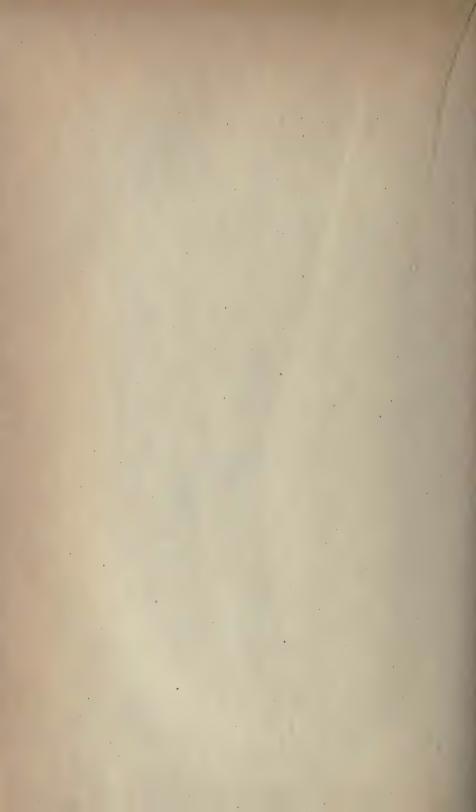
Il banchiere *Chévrial,* per consolarsi del fia-

sco fatto colla povera *Marcella* riunisce a convito alcuni amici degni di lui, e certe ragazze... emancipate del corpo di ballo. La cena degenera presto in un'orgia, per effetto della quale lo *Chévrial,* già predisposto ai colpi di sangue, muore, lì in scena, d'un accidente, Dio ci liberi tutti. E così i morti son cinque!...

Dopo una simile catastrofe, la vedova del banchiere vorrebbe a sua volta restituire i tre milioni alla famiglia *De Targy,* ma *Enrico,* sebbene innamorato di lei, rifiuta il dono sotto qualunque forma adombrato. Non resterebbe che l'espediente del matrimonio, a cui vien fatto naturalmente di pensare dopo le notizie corse della morte di *Marcella.* Ma la moglie colpevole è sempre viva, e ricomparisce improvvisamente, e viene a chieder perdono; ma ascoltando dietro una porta le parole amare di *Enrico* che parla di lei come d'una sciàgurata che non saprebbe riabbracciare senza ribrezzo, si avvelena, e viene a spirare sulla scena l'ultimo fiato.

E i morti sono sei!...

Eppure il *Romanzo parigino* fu accolto dal pubblico con grandi acclamazioni; dovute, più che ad altro, all'allestimento scenico addirittura sontuoso, alla straordinaria abilità del Novelli, che dipinse stupendamente la bieca figura dello *Chévrial,* agli sforzi della signora Marini, che nella parte odiosa, antipatica, e nulla di *Marcella,* trovò accenti di verità e di passione.

Peccato!... Tanto ingegno e tanto danaro, così sciaguratamente sprecato per reggere in piedi un cadavere... sei cadaveri quatriduani!... Povero Feuillet!...

POSTUMA

L'ADDIO

17 Marzo 1889.

È morto anche lui... è morto improvvisamente, tanto che l'annunzio della malattia e quello della morte giunsero nel medesimo giorno, quasi nell'ora stessa... È scomparso ad un tratto lasciando dietro di sè una lunga striscia luminosa, come scomparisce dall'orizzone una stella, segnando d'un solco rutilante una vasta plaga di cielo.

Dopo Paolo Giacometti, dopo Tommaso Gherardi Del Testa, dopo Pietro Cossa, anche Paolo Ferrari è morto, portando con sè nella tomba la fortuna e la fama del teatro drammatico italiano de' nostri tempi. Il pubblico delle platee *di prosa* che negli ultimi anni faceva il viso un po' arcigno alle nuovissime commedie di lui, la critica che si scalmana tutti i giorni a predicare l'ostracismo contro le produzioni straniere, andranno da ora innanzi a domandare i buoni drammi e le buone commedie... agli autori che rimangono sulla breccia, acclamati, festeggiati, strombettati da tutte le fanfare delle società politiche!...

Paolo Ferrari è morto a Milano, nelle prime ore mattutine di domenica, 10 corrente; e sono ormai sette giorni ch'io non sento più rimbombare nel cervello altro suono che il suono lugubre, raccapricciante, di quelle quattro parole spaventose: Paolo Ferrari è morto!...

L'avevo conosciuto trentacinque anni fa, sul teatrino dei Fidenti, accanto al povero Pippo Berti, dopo il successo insperato e strepitoso del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Da allora in poi non ci eravamo, si può dire, mai più perduti di vista... Spesso insieme sul teatro, insieme nelle direzioni dei giornali, insieme nelle Commissioni, a Firenze, a Torno, a Milano, a Roma; divisi talvolta dalle diverse occupazioni, riuniti spesso dall'annunzio d'una produzione nuova che ci collocava di fronte, lui sul palcoscenico come autore, me in platea come modesto cronista... e come ammiratore fedele e operoso.

E adesso Paolo Ferrari è morto!... Questo solo vi posso dire per oggi coll'animo ancora turbato e sbigottito da così grande sciagura. Non era vecchio, perchè le tempre gagliarde come la sua non appariscono decrepite a sessantasette anni come le tempre fiacche e dilombate de' letteratucoli *decadenti* moderni. Non era vecchio e non si sentiva vecchio; e vagheggiava nuovi trionfi sulla scena, e si rinfocolava al calore degli applausi tributati ancora a qualcuno de' suoi primi capilavori. E s'è adagiato sul suo letto di morte placidamente, sognando tuttavia di gloria e di fortuna, sentendo echeggiare confuso nell'orecchio il romore della folla plaudente... Ahimè!... era la profetica anima sua che presentiva il grido di dolore sollevaato dai suoi funerali!...

Quando si sarà calmata l'agitazione che mi suscita nella mente il ricordo della sua voce udita nelle ultime adunanze cui assistemmo insieme, mi proverò anch'io ad evocare in queste pagine la figura e la sembianza dell'illustre commediografo modenese. Non mi dispiace punto d'esser l'ultimo in questo tentativo. Se c'è qualcosa che possa in questi giorni richiamarmi un sorriso sul labbro è lo spettacolo di tutti i *ritrattisti* principianti, di tutti i *fotografi* spoppati ieri, che si danno attorno per

appiccicare sulle colonne dei giornali le riproduzioni più sciatte d'un *Paolo Ferrari* disegnato di maniera, ritoccato con quattro segnacci di fantasia.

Dacchè il povero grand'uomo è morto, gli sono nati intorno alla fossa recente, come funghi, a cento a cento, gli *amici* che lo hanno *conosciuto tanto,* e che gli fanno il panegirico per mettere il loro nome accanto al suo.

E dipingono un Paolo Ferrari burbero, accigliato, sconfortato dall'insuccesso, avvilito dalla persecuzione, spinto nella tomba dai patemi d'animo; un Paolo Ferrari intollerante e recalcitrante alla critica, mal securo di sè, disperato e alcoolizzato... e tutto questo per fargli onore, per dare l'estremo saluto rispettoso e affettuoso al suo cadavere sempre caldo, per dire all'Italia — che perdè uno de' più geniali e più robusti ingegni — « mamma non piangere, t'è morto un figliuolo che era già andato all'altro mondo da un pezzo!... ».

Povero Paolo!... Pochi mesi fa io l'ho veduto molto diverso da cotesti sconci ritratti: buono, affabile, tollerante, arguto, gaio, pronto alla discussione; non orgoglioso, ma nobilmente securo del proprio ingegno; beato della stima e dell'affetto del pubblico che gli si rivelava sempre per non dubbi segni.

Ohimè... Paolo Ferrari è morto. E noi che siam restati vivi non possiamo più ridere... come avrebbe riso lui!...

VERBALI DI CRITICA

1890.

Componiamo questo capitolo ultimo, intorno all'ultima opera di Paolo Ferrari, coi verbali delle adunanze nelle quali la Commissione drammatica permanente esaminò discusse e premiò il *Fulvio Testi,* e discusse pure, in tale occasione, alcune questioni che, risorgendo quasi in ogni concorso, han forse tuttora per il lettore un interesse generale.

Nella *Domenica fiorentina* del 31 marzo 1890, Yorick stesso dette notizia in questi termini del Concorso drammatico:

« Mercoledì 27 marzo — o cadente come scrivono i commercianti — si chiusero a Roma presso la Direzione generale di Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione, i lavori della *Commissione drammatica permanente,* incaricata di presentare al Ministro le proposte circa il conferimento dei premii nel *Concorso* governativo bandito fra gli Autori di produzioni drammatiche rappresentate negli anni 1888 e 1889.

Nel febbraio del 1888, quando il programma del Concorso venne pubblicato, i membri della Commissione giudicante erano undici; cioè: il Comm. Dott. Paolo Ferrari; l'On. Conte Leopoldo Pullè, deputato al Parlamento; l'On. Avv. Felice Cavallotti, deputato al Parlamento; la Marchesa Adelaide Ristori Capranica Del Grillo; il Commendatore Dott. Leone Fortis; il Cav. Giovanni Verga; il Cav. Valentino Carrera; il Cav. Carlo Calvi; il Comm. Vittorio Bersezio; il Comm. Ernesto Rossi, e il Comm. Avv. Piero Ferrigni... ai vostri comandi.

La morte, un anno fa, rapì all'arte e alla Patria Paolo Ferrari; ma egli aveva già per volontaria dimissione abbandonato l'ufficio, presentando al Concorso il suo *Fulvio Testi.* Era stato perciò chiamato a sostituire nella Commissione il Ferrari, con Decreo Reale, il Comm. Giulio Barrili di Genova.

Assumendo in seguito la stessa qualità di concorrenti, presentarono le loro dimissioni anche l'On. Cavallotti e il Cav. Carrera.

Ernesto Rossi partì per Pietroburgo al principio di febbraio, o giù di lì; il Verga non volle o non potè abbandonare Palermo, il Barrili fu impedito di muoversi da grave malattia, il Bersezio si dimise poco innanzi la prima riunione. Così il numero dei Commissarii si ridusse a cinque; e questi credettero opportuno di interpellare il Ministro Boselli circa il completamento della Commissione.

Ma il Ministro rifiutò assolutamente di devenire a nuove nomine mentre il giudizio del Concorso stava per incominciare; e questo per delicati riguardi che ognuno indovina. E disse poi che per le consuetudini parlamentari, tenuto conto delle dimissioni e dei congedi, la Commissione era costituita in numero legale anche colla pre-

senza di soli quattro membri; e quindi insistè perchè incominciassero i lavori.

Le produzioni presentate al Concorso furono quindici.

1. *Agatodemon* di Felice Cavallotti.
2. *Lea* di Felice Cavallotti.
3. *Giacinta* di Luigi Capuana.
4. *Colpo di Stato* di Valentino Carrera.
5. *Neva* di G. Chiusoli.
6. *Mala vita* di S. Di Giacomo e Cognetti.
7. *Fulvio Testi* di Paolo Ferrari.
8. *Pace in guerra* di G. Ferrario.
9. *Esmeralda* di Giacinto Gallina.
10. *Di notte* di S. Lopez.
11. *Carcere preventivo* di Leopoldo Marenco.
12. *Maestro Zaccaria* di Libero Pilotto.
13. *Castore e Polluce* di Cesare Ruberti.
14. *Gl'inconvenienti del Divorzio* di Emilio Reggio.
15. *Il Colonnello Chevry* di G. Sinimberghi.

Vennero dichiarate fuori di concorso perchè tratte da altri lavori letterarii — il che era vietato dal programma — le produzioni: *Giacinta* di Luigi Capuana, e *Mala Vita* dei signori Di Giacomo e Cognetti.

Vennero escluse dalla gara perchè presentate senza il corredo dei documenti giustificativi richiesti dall'avviso di concorso, le produzioni: *Neva* di G. Chiusoli; *Pace in guerra* di G. Ferrario; *Gl'inconvenienti del Divorzio* di Emilio Reggio.

Nel corso dei lavori della Commissione, il Commissario Cav. Calvi fu per ragioni d'ufficio costretto a dimettersi.

Le proposte presentate mercoledì scorso a S. E. il Ministro sono le seguenti:

Conferire il primo premio alle due produzioni *Agatodemon* di Felice Cavallotti e *Fulvio Testi* di Paolo Ferrari; dividendo fra loro in parti eguali le lire diecimila assegnate al primo premio medesimo.

Conferire il secondo premio alla produzione *Esmeralda* di Giacinto Gallina: distraendo dalle lire cinquemila, una somma di lire mille da assegnarsi come premio di secondo grado alla produzione *Di notte* di S. Lopez.

I criterii che indussero la Commissione a decidere in cotal guisa saranno svolti e sviluppati in una relazione che verrà presentata al Ministro entro il termine stabilito nell'avviso di Concorso, cioè entro il 30 giugno prossimo. Fu nominato relatore il Comm. Avv. Ferrigni ».

La relazione è nell'Archivio del Ministero: gli elementi sui quali è estesa, sono contenuti nei verbali; essi sono scritti a matita da Leone Fortis, e riordinati e messi in bella copia da Yorick.

Fulvio Testi

Bozzetti letterari e politici del Seicento, in 3 atti

La Commissione, nella seduta del 12 luglio esaurita la discussione generale della procedura che doveva seguire, passò all'esame dei lavori, per l'ammissione all'assegnazione dei premi.

Quando fu la volta del *Fulvio Testi* il verbale dice:

La Signora Ristori solleva una quistione pregiudiziale: possono i *bozzetti* dirsi *commedia* o essere per commedia ritenuti?

Ferrigni. — È una osservazione grave e importante.

Il pubblico potrebbe dire: Fulvio Testi non è un'azione drammatica con principio svolgimento e fine concatenati in unità. Lo stesso figlio del compianto amico nella prefazione a quel lavoro, lo chiamò *Bozzetti.* Ma Ferrari lo mise egli stesso in scena e lo presentò al Concorso, ritenendo così che a tal concorso potesse partecipare, considerandolo una vera commedia. E io mi inchino al giudizio dell'illustre defunto. Forse il lavoro non ebbe tutta l'esplicazione che voleva dargli l'autore ma raggiunse tuttavia tal grado di azione e di forma scenica da poter essere rappresentato, e con successo.

Fortis. — Conosceva la tela del Fulvio Testi. Quando lo udì rappresentato non intero chiese allo stesso Ferrari perchè avesse rappresentato soltanto dei brani del suo vasto lavoro. E Ferrari gli rispose che sia pel personaggio principale dominante nei tre quadri, con psicologico svolgimento sia per il carattere della figlia di lui, come anche per l'intento politico che tiene raggruppati con interesse continuo i tre atti, può chiamarsi commedia.

La Commissione esprime quindi il parere che *Fulvio Testi* possa esser preso in considerazione per il premio.

Si procede alla votazione, e il *Fulvio Testi* è ad unanimità preso in considerazione.

Nella seduta del 17 marzo fu sollevata dal Ferrigni un'altra questione di procedura circa la discussione dei lavori presi in considerazione, circa la precedenza delle deliberazioni relative al primo o al secondo premio, e siccome la discussione è riassunta nel verbale delle due ultime sedute, ne omettiamo i particolari: e riferiamo senz'altro integralmente i due ultimi verbali del 26 e 27 marzo, che si riferiscono principalmente al *Fulvio Testi*.

Seduta del 25 marzo

La seduta è aperta alle 10,45 coll'intervento del Presidente Costetti e dei Commissari signori: 1. Marchesa Ristori; 2. Ferrigni P.; 3. Fortis L.; 4. Pullè L.

Letto e approvato il verbale della seduta precedente, il comm. Ferrigni dà lettura del *Fulvio Testi* di P. Ferrari.

Terminata la lettura dell'atto primo Ferrigni osserva avere con meraviglia avvertito alcune negligenze di forma, tanto più sorprendenti in un lavoro di Paolo Ferrari che ci aveva abituati alla armoniosa e schietta fattura dei suoi versi e alla purezza e proprietà del suo eloquio. Cita alcuni esempii di simili negligenze, unicamente per trarne la prova che il lavoro fu licenziato alla rappresentazione prima che l'autore lo avesse sottoposto all'ultima correzione.

La signora Ristori opina che questo primo atto sia bello e scorrevole.

L'On. Pullè trova migliore la prima metà dell'atto, che la seconda. Lasciando da parte il colorito, che è proprio dell'epoca — quantunque esagerato — è d'avviso che il carattere della Duchessa non risponda alla nobiltà del personaggio e arieggi un po' la donnetta malgrado la dignità del linguaggio che parla. L'Autore si è studiato appunto di mascherare quel difetto di sostanza sotto la leggiadria

della forma ma non sempre vi è felicemente riuscito.

Tutta la scena fra la Duchessa e il Testi è occupata da lunghe declamazioni, nelle quali il Testi si abbandona a voli di fantasia che sanno un po' troppo del profetico. Si capisce benissimo che l'autore, impegnato nello studio di questo che doveva essere secondo il suo primo schema un lavoro di più vaste proporzioni, abbia trascurato le minuzie di certi particolari, ed in alcuni non abbia trovato la giusta misura.

Ma questi appunti, assolutamente limitati a questioni di secondaria importanza, non scemano i pregi del primo atto che prepara abilmente l'azione, e disegna e colorisce la figura dei personaggi e l'ambiente del luogo e del tempo in cui si muovono.

Il Commissario Fortis è invece d'avviso che il personaggio meglio delineato in questo atto sia quello della Duchessa Isabella, perchè conforme alle ragioni storiche e alle tradizioni della sua casa. L'entusiasmo del Testi, poeta e uomo di corte, si manifesta con le forme e colle espressioni proprie dell'epoca; ma rimane sempre nobile e castigato come nobile e castigata è l'espressione della stima e dell'affetto che la Duchessa nutre per il suo poeta pur lasciando intravedere la sfumatura di un sentimento più tenero, infrenato dal dovere e dalla virtù. Tutto quello che apparisce barocco nel linguaggio degl'interlocutori è cercato appositamente per riprodurre il gusto e l'andazzo letterario del seicento.

Quanto alle declamazioni, egli non ne trova nel primo atto che una sola, cioè la declamazione delle ottave del Testi; ma non gli sembra un difetto quello di portare di tanto in tanto alla scena quasi l'afflato del pensiero nazionale italiano, ove l'argomento lo consenta anzi lo richieda.

La signora Ristori è dello stesso parere;

dissente soltanto dal Fortis nel giudicare la scena fra la Duchessa ed il Testi, per la quale si avvicinerebbe più all'opinione espressa dal Commissario Pullè. A lei sembra che malgrado le sue riserve la Duchessa mostri di non isdegnare di essere adulata e corteggiata e riveli di sentirsene paga nella sua femminile vanità.

Ferrigni consente con Fortis che sia non solo conveniente ma anche lodevole il portare sulle scene il sentimento della italianità quando la sua manifestazione sgorghi spontaneamente dalle viscere del soggetto o dalle vicende dell'azione, o come nel caso presente dalla qualità del personaggio; ma non vorrebbe abusare di questo facile incentivo all'applauso e soprattutto non vorrebbe anacronismi. Ora a lui sembra che la Duchessa precorra forse un po' troppo i suoi tempi.

Del resto questo non toglie nulla al movimento mirabile dei personaggi, alla viva pittura dei costumi, e alla rapidità e alla naturalezza con cui s'impegna l'azione in questo primo atto del Fulvio Testi.

Si procede alla lettura dell'atto secondo.

Pullè trova che il secondo atto è veramente pieno d'interesse, e divertentissimo per la vivacità del dialogo, per il soffio di vita che anima tutte quelle figure, per il modo con cui l'intreccio si annoda e progredisce. Se si volesse scendere ad una critica più minuta si potrebbe forse osservare che quel piccolo mondo di Principi, di Ambasciatori, di Cortigiani apparisce talora alquanto volgare nelle forme. Il Principe rivela una bonarietà che va talvolta fino a rasentare la caricatura.

Anche l'artifizio di far parlare quel Principe metà in dialetto e metà in ligua non è assolutamente nuovo e rammenta il *Capo divisione* nella commedia del Bersezio *Le disgrazie di Monsu Travet*. Gli sembra poi che nell'atto tenga troppo posto lo squarcio oratorio del Cardinale sul Battesimo; che sarà come si af-

ferma rigorosamente storico; ma è di una comicità bassa e scurrile. Non doveva esser difficile a un artista come il Ferrari, trovarne o foggiarne un altro meno disgustoso per le immagini che suscita.

Lo scherzo sulla *Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro,* compreso oggi perchè comune, non sarebbe stato compreso allora, soprattutto in Corte, dove quell'ordine cavalleresco era tenuto in gran pregio.

Così ancora pecca di anacronismo lo scherzo circa la *penna d'oca,* fuori di posto in un tempo in cui si scriveva soltanto con quelle penne.

Tutte minuzie e nèi che una più attenta correzione avrebbe fatto sparire e che la critica rimprovera perchè non ha altro da rimproverare in un atto che è degno d'un grande autore drammatico per i pregi che vi rifulgono dal lato del concetto e della fattura.

Fortis afferma che chi ha veduto alla scena il personaggio del Duca non lo ha trovato nè volgare nè caricato. È un Principe affabile, familiare, ma anche al bisogno sa elevarsi alla dignità di sovrano, mentre non cessa mai d'avere la fisonomia e il linguaggio del gentiluomo.

Per quel che riguarda l'originalità del personaggio che mescola il dialetto e la lingua italiana, il Fortis nota che in ogni casa Paolo Ferrari avrebbe soltanto imitato sè stesso, poichè nella sua *Bottega del Cappellaio,* anteriore al *Monsù Travet* egli dette già un esemplare di quel comico artifizio.

Ferrigni. — È d'accordo col Fortis per quanto si riferisce al carattere del Duca. Gli sembra che il personaggio del Ferrari risponda alla figura storica di quel Principe, e alla parte che rappresenta nel Dramma. Quando occorre il Duca di Modena sa esser sovrano e parlare da sovrano, buono sì, affabile, ma dignitoso. Del resto le Corti in quel tempo,

tanto solenni e piene di sussiego nelle cerimonie pubbliche erano meno inamidate e più semplici nella vita familiare e privata.

Quella mancanza di solennità è forse meno giustificabile nell'Ambasciatore Spagnuolo, che sempre entra in scena come nell'esercizio delle sue funzioni e apparisce in quest'atto troppo umile e sommesso per uno spagnuolo e per un Ambasciatore del Re di Spagna.

Anche la figura del Testi, sul principio dell'atto, sembra al Ferrigni diminuita quando credendosi già Ambasciatore, si pavoneggia ridicolosamente in un lungo monologo che ricorda l'*Uomo d'affari* del Rusconi. È vero che l'orgoglio, magari esagerato e spinto entra nel suo carattere e nel carattere dei poeti e dei letterati del suo tempo. Egli si crede e si proclama un ingegno superiore capace di grandi cose e incamminato ad altissimi destini.

Quanto allo squarcio oratorio del Cardinale coll'apologo della Lavandaia se pure non fosse viziosamente storico sarebbe letterariamente vero. In questo secondo atto del *Fulvio Testi,* il seicento è dipinto con maggior verità e più compiutamente; nelle cerimonie di Corte, nelle presentazioni, nelle udienze, nei cortigiani, nei letterati, nel popolo.. ci doveva entrare anche la pennellata dell'eloquenza sacra per rendere più evidente la pittura, poichè l'eloquenza sacra teneva allora un gran posto, ed aveva appunto quel colorito, quel linguaggio, quella stravaganza ampollosa insieme e scurrile. Forse, fra i tanti, si poteva scegliere un esempio che offendesse meno l'orecchio... e il naso del pubblico.

Pullè osserva che in un lavoro pericolante un simile episodio basterebbe a determinare una catastrofe.

Ferrigni. — Per quel che riguarda il parlare in dialetto traducendo poi in lingua l'espediente non è nuovo ma è sempre una fonte abbondante di comicità. Non si deve tacere però

che la scena del battesimo riproduce una situazione comune anche alla commedia dello stesso Ferrari: *La satira e Parini*. Non che i personaggi del *Duca di Modena* e del *Marchese Colombi* si rassomiglino; ma indotti sulla scena in quella circostanza si rammentano a vicenda.

Fortis. — Aggiunge che questo stesso pensò forse l'On. Cavallotti quando sul feretro dell'illustre Ferrari, pronunziando nobilissime parole di compianto, disse ch'egli scendeva nel sepolcro rannodando il sorriso dell'ultima opera al sorriso della prima.

Pullè. — Concorda nell'osservazione del Ferrigni che aveva fatto egli stesso.

Si procede alla lettura dell'atto terzo.

Pullè. — È bellissimo, riboccante di effetto e di emozione, malgrado gli stessi errori degli atti precedenti. Sembra strano che gli Ambasciatori vengano così senza nessun cerimoniale ad una udienza di Carlo Emanuele I, nella quale dovevano trattarsi argomenti di così alto interesse politico, e in una corte, e in un'epoca così gelose delle forme dell'etichetta. Gli dispiace ancora che Fulvio Testi in questo atto, sia ridotto ad una parte affatto secondaria.

Si scorge però chiaramente che questi tre atti contengono la tela di più vasto lavoro, pur rimanendo anche da sè soli un lavoro compiuto. Le parti principali sono ben concepite e ben disegnate, l'azione è interessante e vitale.

Ferrigni. — Concorda sulla mancanza di etichetta. Quella Duchessa Isabella che al finire della lettura dell'epistola del Papa distribuisce colle sue proprie mani i bicchieri, senza un perchè, è una stranezza. *Fulvio Testi* ha in questo atto come un'eclissi perchè nella mente dell'Autore quel personaggio avrebbe avuto altro sviluppo nell'azione più vasta del dramma intero.

Fortis. — Trova bellissima la figura di Carlo Emmanuele, stupenda la scena fra padre e figlio.

Ferrigni. — Non dissente; sebbene Carlo Emmanuele gli sembri la figura di un gran Principe non a cavallo ma a piedi.

La signora Ristori dice: Le critiche da me fatte, quando nelle prime sedute si parlava del merito delle produzioni a cui si dovesse decretare il primo premio non erano totalmente favorevoli al *Fulvio Testi,* per le ragioni che già furono da me espresse. E quelle osservazioni non molto entusiastiche mi erano ispirate dalla debole impressione che ne avevo risentita, allorchè lo udii a Milano al Filodrammatico. Ma alla lettura fattane con tanta enfasi e verità dall'egregio nostro collega Ferrigni, ne ho apprezzato tutto il vero merito. Ammesso anche vi sia qualche difetto è mia opinione che sia messo in prima linea, nel modo espresso dall'On. Conte Pullè.

Fortis propone che si proceda a una prima votazione, per esclusione, sui lavori rimasti. Quattro sono i lavori in discussione. Si può quindi votare per gli altri tre.

Si procede alla votazione per i lavori che possono concorrere al primo premio.

Carcere preventivo - 4 palle nere.

Colonnello Chevry - idem.

La seduta è tolta alla 1.

Seduta del 26 marzo

Presiede Costetti.

Presenti: Fortis, Pullè, Ferrigni, Ristori.

Fortis. — Fa osservare che le produzioni rimaste ancora in competizione per il primo premio sono tre: *Agatodemon* — *Fulvio Testi* — e *Di Notte.* Oramai nella mente dei Commissarii deve essere entrata la convinzione che uno di questi lavori non può gareggiare d'importanza cogli altri due; e perciò propone che

si proceda subito alla votazione sopra il dramma in tre atti *Di Notte* per decidere se s'intende dichiararlo meritevole del primo premio.

La votazione a scrutinio segreto è immediatamente eseguita; e il dramma *Di Notte* è escluso dal primo premio ad unanimità di voti, con quattro palle nere.

Ferrigni. — Noi ci troviamo adesso dinanzi due soli lavori che si contendono il primo premio. Domando con quale sistema si procederà alla votazione per questi due lavori. Se vorremo seguitare col metodo tenuto finora, votando con palle nere e bianche nell'urna, sottoponendo a cotesto voto le due produzioni, una dopo l'altra, è possibile che si ottenga per ambedue una votazione di due bianche e due nere. Secondo la pratica comune un simile resultato escluderebbe dal premio ambedue i lavori; e se anche volessimo attribuire ai voti pari un significato diverso avremmo allora due produzioni ugualmente dichiarate degne di premio. Ma nascerebbe un inconveniente di più. Se si intendesse di votare per un premio unico, una volta compiuta la votazione per il primo dei due lavori sottoposto al voto, ci troveremmo ad avere attribuito il premio a voti pari, e il secondo lavoro ne rimarrebbe escluso senza nemmeno poter votare efficacemente a suo riguardo. E se volessimo per sentimento di giustizia e per dovere sottoporre alla votazione anche questo secondo, e ottenessimo uguale risultato, ci accadrebbe di designare due lavori come meritevoli di un premio unico. La stessa difficoltà, se non forse maggiore, si incontrerebbe votando per punti, come altra volta propose il collega Pullè. In ambedue i casi sorgerebbe allora di nuovo e invincibilmente la questione della divisione del premio; questione già discussa e risoluta in massima nella seduta del 19 corrente; ed oggi da riprendersi in esame per l'applicazione della massima al caso presente. Se non che al 19 corrente i

membri effettivi della Commissione erano cinque e la parità dei voti era impossibile. Oggi i votanti essendo ridotti a quattro, la questione ritorna in una forma più difficile. Il dilemma s'impone. Poichè data come possibile — e possiamo anche dire come probabile — la parità dei voti noi dovremmo concludere o alla divisione del premio, o al rifiuto di assegnarlo ad alcuno. Conviene esaminare tutte e due le ipotesi.

Rifiutando il primo premio ad ambedue le produzioni noi verremmo a dichiarare che il concorso, quanto al primo premio è rimasto deserto per difetto di merito nelle opere presentate; il che sarebbe contrario alla verità. Di rado un concorso simile ha dato risultati migliori. Di più si deve osservare che la questione risorgerebbe intatta e più scabrosa a proposito dell'assegnazione del secondo premio al quale possono aspirare tutti i lavori drammatici *senza limitazione nel numero degli atti,* e così anche quelli esclusi dal primo. Avremo dunque la medesima difficoltà che non si potrà risolvere in modo diverso, e così non assegneremo nessun premio con brutta e manifesta ingiustizia.

Rimane dunque soltanto l'ipotesi di dividere il premio, applicando la massima già adottata al caso particolare delle due produzioni rimaste alla gara.

Fortis. — Crede dovere aggiungere qualche cosa a quanto già disse nella seduta del 19 corrente, circa l'implicita facoltà che ha la Commissione di dividere un premio. Quella facoltà è tanto più ammissibile in questo caso, nel quale la divisione sarebbe una necessità imprescindibile. Dice altresì di avere interrogato in proposito l'amico suo Avv. Pascolato, deputato al Parlamento, ed averne riportato parere favorevole alla divisione, anche sull'esempio dei Concorsi banditi dall'Accademia dei Lincei e da altri, nei quali spesso furono divisi i premii.

Ferrigni. — Concorda col Comm. Fortis. In tutti i Concorsi drammatici antecedenti, governativi, municipali o privati la divisione del premio fu ammessa, anche se non espressamente dichiarata nel programma. Ne cita molti esempii. Rammenta poi che nel Concorso attuale i premii stabiliti non sono che il coacervato di cinque annualità di premii che dovevano essere assegnati per legge a concorsi antecedenti, in seguito alla Legge Ricasoli, e che in quei Concorsi i premi andarono spesso effettivamente divisi. C'è dunque un precedente categorico; e la divisione del premio nel Concorso attuale non può essere proibita nè in diritto nè in fatto.

Fortis. — È d'avviso che per evitare l'inconveniente accennato dal Ferrigni nella votazione per ognuno dei due lavori separatamente, si debba votare sul quesito unico della divisione del premio fra i due concorrenti. Il parere dei Commissarii potrà allora esprimersi con un voto che prendendo di mira le due produzioni escluda una specie di antagonismo fra i due autori, dispiacevole sempre e ora tanto più sconveniente di fronte alla morte di Paolo Ferrari che fu un lutto per l'Italia intera. Se il voto respingesse la proposta di divisione allora soltanto si sottoporrebbero a nuova votazione i due lavori per addivenire alla scelta. In caso contrario, si potrebbe con un ordine del giorno spiegare le ragioni che ci hanno consigliato a dividere il premio.

Pullè. — Considera questo partito come il più nobile e decoroso che la Commissione possa adottare. Plaude perciò alle considerazioni del Ferrigni e alla proposta del Fortis. Messo nella dura necessità di attribuire un primo premio unico, egli dovrebbe attribuirlo all'*Agatodemon,* ma se la votazione ripetuta sopra ambedue le produzioni risultasse sempre a voti pari, anche il Ministro si troverebbe come noi ci troviamo nella necessità di dividere

il premio, o di attribuire il premio ad un solo fra due concorrenti ugualmente dichiarati meritevoli, o di negare il premio ad ambedue. Nel primo caso la Commissione non farebbe altro che scaricarsi sul Ministro della sua responsabilità, negli altri due avrebbe provocato un arbitrio o un'ingiustizia. Accetta perciò la proposta Fortis.

Fortis. — L'approvazione del collega Pullè lo incoraggia ad insistere sul modo di votazione da lui proposto. Il resultato a voti pari è sempre probabile, perchè egli stesso, chiamato a votare separatamente sulle due produzioni, non saprebbe certo negare all'*Agatodemon* le qualità che lo rendono meritevole di un primo premio.

La Marchesa Ristori concorda nelle osservazioni dei preopinanti.

Ferrigni. — È preoccupato innanzi tutto dalla questione di *legalità*. Tutte le produzioni finora esaminate essendo state prima discusse, poi sottoposte a voto segreto; crede che altrettanto si debba fare per le ultime due. Si potrebbe perciò discutere prima e votare per alzata e seduta la proposta di attribuire il primo premio ad ambedue le produzioni, serbando intatto il suo valore morale; quindi procedere a votare segretamente per l'una e per l'altra produzione, per consacrare in quella forma la loro ammissione al primo premio. In questo caso la parità dei voti segreti non sarebbe che una conferma delle palesi opinioni espresse nella discussione.

Fortis. — Gli sembra che questa proposta del Ferrigni non si discosti dalla sua.

Pullè. — Approva interamente.

La Marchesa Ristori, crede sia questo il miglior partito.

Ferrigni. — Prendendo la parola sull'attribuzione del primo premio alle due produzioni, esordisce dichiarando che anch'egli, come Pullè, ove avesse dovuto limitare la sua scelta

ad un solo lavoro non avrebbe esitato a scegliere l'*Agatodemon* di Felice Cavallotti; però non certo per criterii di *merito assoluto* come prescrive il programma di concorso. Torna a ripetere che il merito assoluto, se pur si può dire che esista, non può certamente essere dichiarato dal voto di quattro Commissarii. È l'unanime consenso non solo dei contemporanei ma anche dei posteri che decide — e spesso non decide — una simile questione.

Nei giudizii come questo nostro i criteri di merito sono sempre relativi; e non solo è impossibile ai giudici spogliarsi di ogni pregiudizio di scuola o di ogni convinzione personale, ma è difficile ancora liberarsi da ogni preoccupazione d'idee circa le qualità dei concorrenti. Senza cadere nell'errore di credere che in questo Concorso si tratti d'*incoraggiamento,* non si può disconoscere che abbiamo dinanzi a noi un giovane autore, inspirato ad un soffio di gagliarda modernità, lodato per molti altri lavori felicissimi, che combatte valorosamente per un nobilissimo ideale d'arte e mira all'avvenire, accanto ad un Autore, per grande sventura nostra disceso nel sepolcro, colmo di gloria, per aver dato al teatro italiano tutto un repertorio di produzioni applaudite, e per avere incarnato in sè tutto il vigore e lo splendore dell'arte in un indimenticabile passato. Vorrei che il premio fosse ad un tempo ricompensa e incoraggiamento al campione vivo; ma lo vedrei con rammarico strappato dal sepolcro del campione caduto da prode sul campo di battaglia, nell'ultimo conflitto, in cui pur fece splendide prove del suo valore. Sarebbe un'onta e un'ingiustizia; tanto più che inspirandoci a criterii, non dirò di merito assoluto ma di valore intrinseco, si riscontra nelle due produzioni uno strano concorso di pregi e di difetti che le ravvicinano singolarmente.

Nell'una la vasta tela rimase incompiuta. Il *Fulvio Testi* non è un lavoro interamente or-

ganico e giunto al suo completo sviluppo. Nell'altro la tela più esigua è allargata a più vaste proporzioni con aggiunte non sempre necessarie. L'*Agatodemon* apparisce più grande di sè stesso. Paolo Ferrari, nel delineare certi personaggi o nello sceneggiare certi episodii rammenta altre produzioni sue già note e applaudite. Felice Cavallotti nel colorire certe figure, nel recare alla scena certe parti dell'intreccio, ricorda altri drammi d'una scuola più moderna e più seducente. Notammo nel *Fulvio Testi* una negligenza di forma sorprendente in Paolo Ferrari; nell'*Agatodemon* una ineguaglianza di stile inusitata in Felice Cavallotti. E questo per i difetti. Per i pregi, ambedue i lavori sono largamente concepiti, ed eseguiti con grande abilità. *Fulvio Testi* porta l'impronta dell'unghia leonina, più largo di fattura, più classico di andamento. *Agatodemon* ha il sigillo della vita, più moderno nelle forme, più profondo nell'osservazione del carattere contemporaneo. Ambedue, per due strade diverse, giungono a suscitare nel pubblico, ingentilita e sublimata dell'arte, un'emozione attinta agli elementi della vita pubblica del paese nostro; l'uno richiamando il primo concetto di riunire le membra sparte della Nazione sotto lo scettro di un Principe italiano, l'altro indagando sottilmente e arditamente svelando i misteri di quella stampa che fu chiamato il quarto potere dello Stato.

Tutti e due sono lavori pensati e scritti con coscienza, con diligenza, con amore. In Paolo Ferrari spicca maggiore la pratica della scena, più spontanea l'arte del movere le figure nel quadro vivente drammatico; in Felice Cavallotti si rivela più vigorosa e più promettente l'attitudine a trattare il dramma moderno, a trasportare sulla scena le vicende della società contemporanea.

Si deve dunque tener conto al Cavallotti delle fondate speranze che ci dà per l'avve-

nire, ma non sarebbe giusto negare a Paolo Ferrari, perchè morto, insieme ai meriti indimenticabili del passato anche i pregi che lasciavano sperare per lui e per noi nuovi trionfi nel futuro. Felice Cavallotti ha dato alle scene italiane molti lavori che il tempo non ha fatto dimenticare; Paolo Ferrari ha lasciato molte produzioni che rimarranno fra le più lodate del repertorio, e ha creato tipi e personaggi che vivono anche fuori della scena, e frasi e dettati che rimangono e rimarranno nell'uso comune.

Ove nel primo concorso drammatico veramente nazionale, Paolo Ferrari venuto alla gara coll'ultimo suo lavoro lodevole per molti pregi, fosse assolutamente sacrificato nel confronto con un'altra produzione ugualmente pregevole per diversi rispetti, parrebbe un'ingratitudine mostruosa; e quasi scemerebbe al vincitore il vanto d'essere associato nel premio a colui che finora tenne nell'Italia drammatica, senza emuli, il primo posto. La morte lacrimata di Paolo Ferrari toglie alla divisione del premio qualunque più lieve nota che diminuisca l'importanza del premio stesso.

La Commissione ridotta a quattro soli membri deve anche aver presente la responsabilità che assume verso i colleghi in congedo e verso coloro che scelti a farne parte in avvenire troverebbero un precedente dispiacevole in una deliberazione presa con sì scarso numero di voti. Non si deve risolvere con un mezzo termine una questione d'arte e di giustizia; ma quando ragioni di giustizia e d'arte, in una gara per *merito assoluto,* si accoppiano alle oneste titubanze originate da condizioni speciali così del programma come dei concorrenti, e dei giudici, la risoluzione non può non serbarne l'impronta.

Per tutte queste ragioni Ferrigni è d'avviso che si possa e si debba attribuire il *primo premio* alle due produzioni: *Agatodemon* e *Fulvio*

Testi, assolutamente *ex aequo;* dividendo fra loro in parti uguali non il valore morale della più alta ricompensa ma soltanto la somma al primo premio assegnata; e ciò per non avere la Commissione facoltà di raddoppiarla.

Anche in Francia, in molti concorsi artistici, letterari e drammatici si è costumato e si costuma fare altrettanto, conferendo un *premier prix* e un *second premier prix;* essendo evidente in questi casi che il *second* non esprime altro che un'idea numerica ordinale e non una idea d'importanza morale. Noi più fortunati questa volta possiamo fare a meno anche del numero d'ordine, attribuendo il *primo premio* alle due produzioni e dividendo la somma di danaro corrispondente ad un *premio solo;* il che avvalora e spiega il nostro concetto.

Pullè. — Dinanzi alla chiarissima e bella esposizione d'idee fatta dal Collega Ferrigni, non crede di aggiungere parola. Approva interamente il concetto del collega, così a riguardo del merito dei due lavori, come a riguardo dei principii di legalità da applicarsi alla risoluzione del caso pratico.

Fortis. — Esprime la stessa piena approvazione. Il Ferrigni ha interpretato fedelmente l'opinione di tutti i colleghi, e molto probabilmente anche quella della grande maggioranza di quanti s'interessano alle cose del teatro. Crede che se Paolo Ferrari fosse ancora tra i vivi accetterebbe di gran cuore le conclusioni accennate dal Ferrigni, e crede altresì che Felice Cavallotti (le cui parole sulla tomba del Ferrari furono così affettuose e reverenti), non esiterebbe ad accettarle ugualmente.

La Marchesa Ristori è del medesimo parere, ed è lieta che le sue proprie convinzioni sieno state esposte così chiaramente e così unanimamente divise dai suoi colleghi.

Pullè. — Ridotti come siamo a quattro soli votanti in una Commissione originariamente composta di undici membri, non potremmo de-

liberare più equamente e più convenientemente, prendendoci la responsabilità della proposta di divisione della somma, e lasciando al Ministro quella di accettare o no quanto noi proponiamo.

Fortis. — Presenta un ordine del giorno, che riassume le idee svolte finora, e che, posto ai voti per alzata e seduta, è approvato ad unanimità.

Si passa quindi alla votazione segreta per ciascuna delle due produzioni, ammonnendo il Presidente che si vota per tutte e due sul quesito se debbono essere premiate col primo premio, salvo divisione fra loro della somma relativa.

Agatodemon di Felice Cavallotti è ammesso al primo premio all'unanimità (quattro palle bianche).

Fulvio Testi di Paolo Ferrari è ammesso al primo premio all'unanimità (quattro palle bianche).

Rimane adesso a decidere pel conferimento del secondo premio; al quale concorrono le seguenti produzioni:

Lea — di Felice Cavallotti.
Di Notte — di Sabatino Lipez.
Carcere preventivo — di Leopoldo Marenco.
Colonnello Chevry — di G. Sinimberghi.
Esmeralda — di Giacinto Gallina.

Pullè. — Domanda se una volta accettata la divisione della somma assegnata al primo premio, s'intende nello stesso modo dividere anche il secondo. Desidererebbe che si aprisse in proposito una breve discussione.

Fortis. — La massima fu ammessa tanto per il primo che per il secondo premio, e non vi può essere ostacolo alla sua applicazione quando l'avviso dei Commissarii sul merito delle produzioni conducesse a fare ritenere la convenienza della divisione.

Ferrigni. — Qualunque possa essere la nostra decisione, è utile richiamare la questione

di principio prima di procedere alla votazione sui singoli lavori. Non è lecito dissimulare che la decisione presa riguardo al primo premio mette la Commissione in una situazione delicata di fronte al secondo. Ove questo fosse aggiudicato per intero, oltre ad eguagliare per importanza pecuniaria la ricompensa di primo grado, parrebbe anche superarla per importanza morale. Non vi sarebbe forse nessun inconveniente se i termini del Concorso avessero chiaramente aperta la gara pel secondo premio *alle sole produzioni in un atto*. Certo sarebbe stato molto meglio, un lavoro in un atto ben riuscito potendo avere maggior pregio artistico di un lavoro di più vasta mole. — È come il sonetto nella poesia. Ma dovendo rimettere in discussione pel secondo premio tutte le produzioni escluse dal primo ci troviamo di fronte ad una doppia conseguenza.

Da un lato dobbiamo applaudirci di aver conferito il primo premio a due produzioni, poichè ove ne avessimo premiata una sola quella esclusa sarebbe ricaduta sul secondo premio, e per l'importanza e la vastità del lavoro avrebbe facilmente portato via la seconda ricompensa, togliendola ad un piccolo dramma più perfetto nelle forme sue, ma di una perfezione meno difficile a raggiungere, data la ristrettezza del quadro. Dall'altro lato bisogna tener conto nel conferire il secondo premio di questa circostanza capitale che ci obbliga a mantenere fra il primo e il secondo la naturale e legittima gradazione; affinchè non sembri nè menomato il valore della prima ricompensa nè esagerato il valore della seconda.

Pullè. — Riconosce quanto c'è di vero nelle osservazioni del Ferrigni. Però osserva che quando si decidesse di dividere anche il secondo premio, lasciando pur da parte la questione della legalità, si troverebbe certamente strano che per l'uno e per l'altro premio la Commissione avesse giudicato due produzioni

ugualmente degne di ricompensa. Sarebbe una combinazione veramente bizzarra. Si direbbe che per giustificare una prima decisione, inevitabile per singolarissime condizioni di fatto, ne abbiamo sanzionata una seconda senza motivi di uguale importanza. E si aggiungerebbe che abbiamo voluto contentare un po' tutti, sminuzzando i premii per aumentarne il numero, con criterii di convenienza piuttosto che di giustizia. L'assegnazione di un secondo premio solo sarebbe dunque più seria.

La Marchesa Ristori. — Domanda se veramente in questo secondo stadio di ricerche, possiamo dire di aver trovato il capolavoro degno in tutto di un premio unico, e tale da giustificare la risoluzione di attribuire ad una produzione in un solo atto la vera vittoria d'un concorso nazionale di così grande importanza. Le sembra che una simile opinione non sia interamente sostenibile.

Pullè. — Non si lagnerebbe del resultato se fosse sicuro che alla votazione riuscisse vincitore l'unico lavoro in un atto che rimane nella gara. È quello se non un capolavoro certo un lavoro che si avvicina molto alla perfezione; e intorno al quale la critica trova ben poco da dire.

La Marchesa Ristori. — Ben poco non significa già niente affatto; e in ogni caso la critica ha meno da esercitarsi in una produzione che per le sue proporzioni non si presta allo svolgimento di grandi questioni artistiche. Altri sono gli ostacoli che un autore incontra a raggiungere la perfezione in una tela vasta, per concetto, per intreccio, e per movimento di scene e di personaggi, altri quelli che incontra in un lavoro di più modesta mole.

Ferrigni. — L'unico lavoro in un atto aspirante al secondo premio è l'*Esmeralda* di Giacinto Gallina. Si può dunque parlarne senza reticenze. L'autore è di quelli che ormai da lungo tempo hanno conquistato un posto ono-

revole sul teatro italiano. Come nella precedente discussione ci avvenne per Paolo Ferrari e per Felice Cavallotti, noi abbiamo ora dinanzi un nome di cui non è lecito dimenticare i trionfi del passato. I suoi competitori sono lo stesso Cavallotti, Leopoldo Marenco, Sabatino Lopez e Gallieno Sinimberghi. Ma così se scendiamo nel proposito di premiare più volentieri un lavoro in un atto; come se accettassimo quello di rimettere in gara i lavori esclusi dal premio di più alto grado, è innegabile che il lavoro del Gallina riporta la palma su tutti. Avremo così premiato tre autori, già noti, già riconosciuti fra i migliori, le cui produzioni fruttano a loro onori e guadagni. Ora in questo concorso, senza avere in mira *l'incoraggiamento,* avemmo certo in animo di favorire e spronare la buona volontà di scrittori giovani e nuovi; affinchè non si dica che i concorsi sono inutili perchè servono soltanto da aumentare i trionfi e i profitti di quelli che già senz'aiuto sono pervenuti alla notorietà. E perciò sarebbe bene — quando la divisione del secondo premio fosse riconosciuta giusta per le ragioni espresse fin qui — cercare se fra i lavori presentati ve ne fosse alcuno meritevole di distinzione e dovuto ad un autore giovane, nuovo. e promettente.

Fortis. — Approva interamente in concetto del Ferrigni, crede alla necessità di dividere anche il secondo premio, e opina che sarebbe giustizia chiamarne a parte un giovane autore, il cui lavoro avesse pregi non comuni, e per l'altezza del concetto artistico e la larghezza della fattura mostrasse evidenti prove d'un temperamento drammatico nativo.

La Marchese Ristori — Osserva però che qualunque fosse il lavoro prescelto per dividere il secondo premio bisognerebbe serbare una giusta proporzione fra le due produzioni premiate.

Ferrigni — Crede anzi che in questo caso il secondo premio dovesse aggiudicarsi ad una

sola produzione, cioè all'*Esmeralda,* incontestabilmente superiore per merito a tutte le altre, diminuendo soltanto di un quinto la somma assegnata di lire cinquemila per non uguagliare l'importanza pecuniaria e non superare apparentemente l'importanza morale del primo premio, proponendo al ministro di assegnare quel quinto, come premio di secondo grado, ad un altra produzione.

La Marchesa Ristori — Rammenta che fino dai primi giorni ella aveva riconosciuto la convenienza di dividere in ogni caso il secondo premio in parti eguali: e perciò approva le idee espresse dal Ferrigni.

Pullè — Anch'egli si avvicina a questa opinione, come quella che lascia al secondo premio la sua giusta importanza e il suo vero valore morale. Le considerazioni espresse dal Ferrigni e dagli altri colleghi lo persuadono a non insistere nell'idea di mantenere il secondo prèmio come premio unico.

Ferrigni — Aggiunge che nella Relazione da presentarsi al Ministro si debba trascrivere dal Relatore e mettere in piena luce il concetto che mosse i Commissarii alla proposta di divisione ineguale.

Costetti, presidente — Riassumendo la discussione dichiara di porre ai voti, per alzata e seduta la proposta di dividere in parti non uguali il secondo premio, diminuendo di sole lire mille la somma assegnatagli.

La proposta è approvata alla unanimità.

Costetti, presidente — Dichiara che si procederà alla votazione segreta nell'urna per ciascuna delle produzione ammesse alla gara del secondo premio, per sapere se possano conseguirlo sia pure intero o diviso.

La votazione viene successivamente compiuta.

Le produzioni *Lea,* di Felice Cavallotti; *Carcere preventivo* di Leopoldo Marenco; *Colonnello Chevry* di Gallieno Sinimberghi sono

escluse dal secondo premio all'unanimità (quattro nere).

Le produzioni *Esmeralda* di Giacinto Gallina e *Di Notte* di S. Lopez, vengono ammesse al'unanimità (quattro bianche).

Pullè — Ricordo che la divisione della somma deve proporsi in una parte di 4000 e in una di mille lire.

Si concorda di votare per mezzo di schede deposte nell'urna.

Resulta assegnato il secondo premio, all'*Esmeralda* di Giacinto Gallina (distraendo dalla somma di lire 5000 una porzione di lire mille, per un premio di secondo grado) all'unanimità.

Resulta assegnato un premio di secondo grado in lire mille alla produzione *Di Notte* di S. Lopez, all'unanimità.

La Commissione procede alla nomina del Relatore sui resultati del Concorso. Si fa per schede.

Resulta nominato Relatore il comm. Ferrigni con tre voti, contro uno attribuito al comm. Fortis.

Costetti, presidente, osserva che sarà intanto conveniente dare a S. E. il Ministro pronta comunicazione delle deliberazioni avvenute, con un ordine del giorno in cui queste vengano riassunte.

Ferrigni — Formula l'ordine del giorno, che posto ai voti per alzata e seduta, è approvato all'unanimità.

La seduta è tolta alle 1.

Dopo il Concorso Drammatico [1]

Com'era da prevedere le proposte presentate al Ministero Boselli dalla Commissione giudicante pel Concorso drammatico hanno sollevato un baccano di recriminazioni e di critiche.

Bisogna dire però la verità... quelli che fanno più chiasso sono i giornali del partito estremo, che volevano ad ogni costo il primo premio di lire diecimila, aggiudicato senza divisione non già all'*Agatodemon* di Felice Cavallotti, ma a Felice Cavallotti in persona al *poeta della democrazia* come lo chiamano i *reporters* del partito. Veramente i *poeti* per davvero — e l'on. Cavallotti merita questo titolo — sono poeti senz'altra qualifica, poeti e basta, poeti senza genitivo. Ma la democrazia si ficca dappertutto.

Quelli che volevano premiato l'on. Cavallotti non si dànno pace vedendo il nome di lui accoppiato a quello del povero Paolo Ferrari. E per mettere in canzone il verdetto dei Commissarii giudicanti dicono le cose più stravaganti, più pazze, più inverosimili di questo mondo.

C'è chi racconta che il primo premio è stato diviso fra il Deputato di Milano, e gli *eredi* di Paolo Ferrari, come se il giudizio pronunziato avesse preso di mira le persone dei concorrenti e non le opere cimentate alla gara. *Agatodemon* e *Fulvio Testi* erano due produzioni ugualmente presentate dai loro autori al concorso, personalmente tempestivamente legalmente. Morto o vivo il commediografo spariva di scena una volta compiute le formalità della presentazione. Restavano i lavori... ed ambedue conseguirono il primo premio.

Qual meraviglia?... E' forse la prima volta

(1) Domenica Fiorentina - aprile 1890.

che un premio si delibera *ex aequo* a due concorrenti? Da un pezzo in quà tutti i Concorsi finiscono a questo modo e nessuno ne solleva romore. Questa volta invece, perchè il Cavallotti non ha avuto il premio intero v'ha chi vorrebbe addirittura demolire la Commissione, il Ministero, il teatro, e magari l'Italia.

Vengono dopo, quelli che si meravigliano perchè fu creduto degno di premio... un morto!... Nessuno fra costoro si piglia la pena di esaminare la produzione presentata; e nessuno avverte che il *morto,* quando presentò il suo lavoro, era vivo!...

Poi ci sono i begli spiriti, i letterati, quelli che *se ne intendono* i quali escono fuori con questa preziosa esclamazione: « ma se si voleva premiare i morti, si doveva dare il premio intero *agli eredi di Carlo Goldoni,* per la *Locandiera* e per la *Bottega del Caffè...* ».

Certo: se Carlo Goldoni fosse morto l'anno passato, e prima di *rendersi decesso* avesse personalmente presentato alla gara una commedia nuova molto probabilmente avrebbe portato via le diecimila lire tutte in un picchio. Dirò anche di più: se gli eredi di Carlo Goldoni avessero fatto rappresentare nell'anno decorso una commedia inedita del loro autore, l'avessero voluta presentare al Concorso, non so come si sarebbe potuto — ai termini del programma — rifiutare di prenderla in esame. Ah! che spirito che spirito hanno i letterati!...

Arrivano in seguito quelli che si meravigliano come si sia attribuito un premio d'*incoraggiamento* ad un defunto!... Dimenticano soltanto che nel programma del Concorso *l'incoraggiamento* non c'entra nè punto nè poco.

In ultimo — ma in ultimo per oggi — c'è l'opinione di quelli che si preoccupano della *legalità.* La divisione del premio non è *legale* perchè il programma annunziava *un premio* di lire diecimila così tutto d'un pezzo. E' naturale che

la divisione avvenga per una cosa intera... altrimenti non si potrebbe dividere. Un premio si divide in *due*. Ma non si dividono *in due* due premii. E' chiaro e lampante. Quanto alla *legalità* penseranno i Commissarii, non ne dubitate, a giustificare la loro decisione. Tenete intanto bene in mente una cosa : che il premio di cui si tratta è forse il solo *legalmente divisibile* fra quanti mai ne sono stati proposti da vent'anni in qua.

FINE

OPERE DI YORICK

CRITICA D'ARTE

VIAGGIO ATTRAVERSO L'ESPOSIZIONE ITALIANA DEL 1861. — (Firenze – Bettini – 1861).

FRA QUADRI E STATUE. — (2ª Esposizione Nazionale di Belle Arti) – Lettera al *Pungolo* – (Milano – Treves – 1873).

VEDI NAPOLI E POI.... — (Prima parte delle prime 7 edizioni – dal 1877 al 1883 – Napoli – Marghieri).

CRITICA DRAMMATICA

DAS ITALIENISCHE THEATER SEIT 1848. — (Leipzig 1873) – E' la introduzione della *Morte di una Musa.*

IL PUBBLICO – Conferenza. — Livorno – Meucci – 1882.

VENT'ANNI AL TEATRO:

I. — LA STORIA DEI BURATTINI.— Firenze 1883 – 2ª edizione 1902).

II. — LA MORTE DI UNA MUSA. — (Firenze 1883 – 2ª edizione 1902).

III. PIETRO COSSA E IL DRAMMA ROMANO. — Firenze – 1905.

IV. FELICE CAVALLOTTI E IL DRAMMA GRECO. — Inedito.

V. IL DRAMMA MEDIOEVALE E GIUSEPPE GIACOSA. — Inedito.

VI. IL TEATRO DI PAOLO FERRARI. — Milano - 1922.

RICORDI POLITICI E BIOGRAFICI

L'ITALIA CONTEMPORANEA – *Biografie.* — 12 Dispense – Livorno – Sardi 1864.
(in gran parte compresa in «Uomini e fatti d'Italia»).

IL PRIMA ED IL POI – (Storia delle Elezioni). — Livorno 1875.

Il Re è morto!. — Firenze, Arte della Stampa 1878.
Il Gran Re al Pantheon. — Roma – Muller 1884.
Concordia e lavoro – Conferenze. — (Ricomposizione di scritti anteriori) – Firenze 1893.
Uomini e fatti d'Italia. — Ediz. postuma – Firenze – Le Monnier 1921.

CRONACHE MONOGRAFICHE

Cronache dei Bagni di mare (1868). — Pisa — Nistri 1868.
La festa dei fiori. — 4ª Ediz. – Firenze 1874.
Vedi Napoli e poi.... — Seconda parte delle prime 7 edizioni – 1877-1883). Edizione postuma – Firenze – Lumachi 1904.
Su e giù per Firenze. — Firenze – Barbera 1877 – (11ª Ediz. 1921).
Passeggiata (Assisi e Siena). — Firenze – Menozzi 1880 (2ª Ediz. 1883)
Lungo l'Arno. — (2ª serie di *Su e giù per Firenze*) – Milano – Brigola 1882.
Giostre e Tornei (1313-1883). — Roma – Ediz. Fanfulla 1883.
La Lepanto (Note, ricordi, ghiribizzi). — Firenze – Ediz. Fieramosca 1883.
Almanacco per il 1884. — Roma – Menozzi 1884.

SCENE, RACCONTI e CONFERENZE

Climatologia viennese – Scena intima (per nozze). — Firenze 1881.
Appigionasi la villa – Racconto. – Firenze - Ricci, 1882.
I Bottoni — Conferenza. — Firenze, Arte dell stampa 1882.
Conferenze. — (Contiene: I Bottoni – Il Pubblico – La Quadratura del Circolo – La fotografia – Per gli orfani dei marinai) – Edizione postuma – Livorno – Giusti 1903.
Tribunali Umoristici. — Roma, Perino 1886 – Firenze Salani, 1902.

STUDI GIURIDICI ED ECONOMICI

La Pesca e la lavorazione del Corallo in Italia. — Livorno – Sardi, 1864.

La piccola pesca e le paranzelle. — Livorno – Sardi, 1866.

Sull'abolizione delle franchigie della città di Livorno. — Livorno – Sardi, 1867.

Memoria dei negozianti di manifatture, chincaglierie e ferrareccie della Città di Livorno. — Livorno – Sardi, 1870.

Tunis en France — Par un diplomate – Genève – Perrottel.

Riassunto di discussione della causa Elmilik–Samama. — (Studio di diritto ebraico e musulmano).

QUESTIONI DI TEATRO E DI DIRITTO

Riassunto di discussione in causa Bellotti Bon e Intendenza di Finanza.

Memoria a favore di Bellotti Bon contro Caselli.

Parere per la verità, intorno al Progetto di legge per la Tassa sui teatri. — Livorno 1879.

Dove si va? – Domanda e risposta. — Roma – Befani – 1886.

Teatro e Governo. — Firenze – M. Ricci – 1888.

TRADUZIONI

Teatro spicciolo, tradotto. — Firenze, Barbèra, 1884.

Patria! di V. Sardou. — Milano – Treves.

Rabagas di V. Sardou. — Ediz. del *Pungolo*, – poi Milano, Treves.

La Moabita di P. Daroulède.

La Posta in quarta pagina di R. Najac e Hennequin. — N. 689-90 del Florilegio dramm. – Milano, 1883.

Tartarin sulle Alpi di A. Daudet. — Edizione f. c. del *Corriere della Sera* – poi Milano, Dumolard, 1877.

Il Libro delle Fate di C. Perrault — Ediz. f. c. del *Corriere della Sera* – poi Firenze, Bemporad, 1901.